علم نفس

كارل غوستاف يونغ

الروح في الإنسان والفن والأدب

ترجمة: سلام خير بك



ملاحظة من المحرِّر

هناك طرق مختلفة للنظر إلى إنجازات الشخصيات البارزة، إذ يمكن دراسة كل منها في سياق تطورها الفردي، أو التأثيرات التاريخية التي تركت بصمتها عليها، أو الآثار الجمعية المرهفة التي تعبر عنها كلمة " Zeitgeist : روح العصر". لقد كان انتباه يونغ واهتمامه متجهاً بشكلٍ أساسي بالكامل نحو الحركات الثقافية العظمى – وخصوصاً: الخيمياء – التي شكلت مكافئاً لروح العصر أو نشأت منها، ونحو الروح المبدعة الخلاقة التي قدَّمت تأويلات رائدة في عوالم مختلفة عديدة مثل الطب والتحليل النفسي والدراسات الشرقية والفنون البصريّة والأدب. لقد اجتمعت هذه المقالات حول باراسيلسوسوفرويد وعالم الصينيات ريتشارد ويلهلم وبيكاسو ومسرحية جويس "يولسيس"، سويّة على خلفية هذه النظرة والرؤيا. بالإضافة إلى مقالتين تناولتا –كل منهما على حدة – النتاج الأدبي استناداً إلى البنية الشخصية وعلم نفس الفنان الفردي.يشكّل منبع الإبداع الفني والعلمي في البنى النموذجية وخصوصاً في آليات " نموذج الروح" ، طباقاً أساسياً للمنظور الذي تقوم عليه هذه المجموعة من المقالات.

أعبر عن شكري العميق وامتناني لمن ساعدوني بمختلف الأساليب في توثيق محتويات هذا المجلد والتعليق عليه، وخصوصاً في مقالة "يوليسيس": أشكر ليونارد ألبرت، دانييل برودي، إد باتشر، جوزيف كامبل، ستانلي دل، ريتشاردإيلمان، كارولا غيديونوالكر، ستوارتجيلبرت، جولانديجاكوبي، أنييلا جافي، وليلي يونغ. ويتشكر الناشرون دار راندوم للنشر في نيويورك ومؤسسة بودلي هيد في لندن على منحهم الإذن بالاقتباس من مسرحية جويس "يوليسيس".

المحتويات

القسم الأول

باراسيلسوس[1]

1. لقد ولد ذاك الرجل العظيم، فيليبوس أوريولوس بومباست، المعروف بـ "ثيوفراستوس باراسيلسوس"[2] في هذا المنزل في العاشر من تشرين الثاني في عام 1493. ولن يستغرب أحد عقله القروسطي وروحه الوثابة الرائدة إذا ما نظرنا ــ احتراماً لعادات زمانه ــ إلى موقع الشمس يوم ولادته. إذ هي تقع في برج العقرب، وهو برج ــ وفقاً للتراث القديم ــ ممتازٌ للأطبّاء وأسياد السموم والعلاج. إن حاكم برج العقرب هو المريخ الفخور المولع بالحرب والقتال، الذي يضفي على القوي شجاعةً حربية وعلى الضعيف طبعاً غضوباً ميّالاً إلى الخصام والشجار. ومجرى حياة باراسيلسوس لا يكذّب أبداً سياق ميلاده هذا.

2. فإذا ما انتقلنا الآن من السماء إلى الأرض التي ولد فيها، نرى أنّ منزل والديه كان مدفوناً في وادٍ عميق موحش تغطيه الأشجار تماماً، وتحيط به الجبال الشاهقة المعتمة التي تغلق عليه في منحدرات وتلال تشبه

---

[1]. خطبة ألقيت في المنزل الذي ولد فيه باراسيلسوس في إينسيلدن، في حزيران 1929 برعاية نادي زيوريخ الأدبي، ونشرت في "دِر ليسزيركل. العدد: 16. ص10. أيلول 1929". أعيد طبعها في "ويركليشكيت دِر سيل" في زيوريخ 1934، وككراس منفصل في سان غالين في 1952.

[2]. راجع الطبعة الممتازة من أعمال باراسيلسوس التي نشرها "برنهارد أستشر".

المنحدرات حول مدينة إينسيلدن السوداوية. وحوله ترتفع ذرى جبال الألب ملاصقة له بمشهد مليء بالتهديد والوعيد، أما الأرض فتقزّم عظمتُها إرادةَ وعزيمة أي رجل مهما كان. وبحيويتها الرهيبة المتوعِّدة تسحبه سريعاً إلى جحورها وتفرض سلطانها عليه. وهنا، حيث الطبيعة أعتى من الإنسان بكثير، لا مفرّ لأحدٍ من تأثيرها. فبرودة المياه، وصلابة الصخور، وتشابك الجذور وتعقّدها وبروزها من الأشجار بالإضافة إلى المنحدرات شديدة الوعورة، كل ذلك يولِّد في روح كل مولودٍ هناك شيئاً لا يسهل اقتلاعه، مانحاً إيّاه ذاك العناد والصلابة والكبرياء الأصيل السويسري المميز الذي كثيراً ما فُسِّرَ بأشكال عديدة، بدءاً من الاعتماد على الذات في أحسن الظن وصولاً إلى العناد القاسي الوحشي في أسوئه. وقد كتب أحد الفرنسيين ذات مرّة: "يتميّز السويسريون بروح الحريّة النبيلة، وببرودة طبعٍ تصعب استساغتها في الوقت ذاته للأسف".

3. لقد كان أبونا الشمس وأمّنا الأرض هما الوالدان الحقيقيان لهذه الشخصيّة أكثر مما كانه والدا باراسيلسوس بالدَّم. إذ لم يكن باراسيلسوس ـ من جهة والده ـ سويسرياً بل سوابياً[1]، وولداً لويلهلم بومباست الابن غير الشرعي لجورج بومباست من مدينة هوهنهايم، المعلِّم الأكبر لجمعية فرسان القديس يوحنا. ولكن وبحكم ميلاده تحت لعنة تعويذات جبال الألب، وفي حضن أرض أكثر قدرة وسلطاناً جعلته ـ وبغض النظر عن نسبه من حيث الدم ـ اِبنها وحدها، أتى باراسيلسوس إلى العالَم كسويسري، متناغماً مع القانون الطبوغرافي الخفي الذي يحكم قابليات الإنسان وميوله.

---

[1]- ينتمي إلى إقليم "سوابيا"، وهو أحد أقاليم ألمانيا في القرون الوسطى. (المترجم).

4. لقد ولدت أمّه في إينسيلدن، ولا شيء معروفاً هناك عن تأثيرها. في حين شكّل أبوه مشكلةً أخرى. فقد تجوّل في البلاد كطبيب واستقرّ في تلك البقعة النائية على طريق الحج. بأي حقّ توجّب أن يحمل هو ـ الابن غير الشرعي ـ اِسم أبيه النبيل؟ إنه حقاً يلخّص المأساة في روح اِبن غير شرعي: رجل وحيد مكتئب كالح مجرّدٌ من حقه بالولادة، ويغذّي الاستياء والنقمة على موطنه في معتزل واديه الضائع في الغابات، مع توقٍ سريّ لتلقّي أنباء من حجّاج العالَم الذي لن يعود إليه أبداً. إن الحياة الأرستقراطية وملذات العالَم كانت في دمه، وبقيت مدفونةً هناك. لاشيء يؤثر نفسيّاً على البيئة الإنسانية بشكلٍ أقوى ـ وخصوصاً لدى الأطفال ـ أكثر مما تفعله الحياة التي لم يعشها الأبوان. لهذا نتوقع أنّ لهذا الأب التأثير الأقوى إطلاقاً على باراسيلسوس الصغير، الذي سيردّ على واقعه بشكلٍ معاكسٍ تماماً.

5. حبٌّ عظيم ـ هو الحب الوحيد في حياته ـ ذاك الذي ربطه بوالده. وقد كان هو الرجل الوحيد الذي كان يتذكّره بحب. إنّ اِبناً وفيّاً كهذا سيفعل كل ما بوسعه لإصلاح نفسه لتعويض ذنب والده. وستتحوّل كل استكانة والده وخضوعه إلى طموحٍ رهيبٍ لديه. وسيؤدّي استياء الأب وأحاسيسه المفجعة بالدونية إلى جعل الابن منتقماً لا يكلّمن أخطاء والده. وسيشهر سيفه ضد كلّ مرجعية، ويخوض حرباً ضدّ كل من يدّعي "السلطة الأبوية"، كما لو كان خصم أبيه ذاته. وما خسره الأب أو اضطر للتخلي عنه ـ النجاح، الشهرة، والحياة المستقرّة في العالم العظيم ـ سيضطر لكسبه هو مجدَّداً. وتبعاً لقانون مأساوي،سيختصم هو الآخر مع أصدقائه كنتيجةٍ حتميّة مقدَّرة سلفاً لرابطته الأبدية بصديقه الوحيد: أبوه. وزواج الأقارب محكوم دوماً بعقابٍ شديد.

6. وكما هي الحال عادةً، كان تجهيز الطبيعة له ليقوم بدور المنتقم، سيئاً تماماً. فبدلاً من الشخصية البطولية التي تليق بثائر، منحته قامةً لا تتجاوز الخمسة أقدام، وهيئةً غير صحيّة، وشفةً عليا قصيرة جداً لم تكد تغطي أسنانه (وهي علامة مميزة للأشخاص العصبيين)، بالإضافة إلى حوض صدَم الجميع بأنثويته الواضحة، عندما نبشت عظامه في سالزبورغ[1] في القرن التاسع عشر. وقد راجت عنه حتى شائعة تقول بأنه كان مخصيّاً، وإن لم يثبت ذلك أبداً على حدّ علمي. وفي كافة الأحداث، لم يُدخل الحب وروده الجميلة في حياته الأرضية، كما لم يكن بحاجة أبداً إلى أشواكه، إذ كان في شخصيته ما يكفي من الهشاشة بدونها.

7. وبالكاد وصل إلى عمرٍ يسمح له بحمل أسلحة تثقل حتى على رجلٍ ضئيل، تنكّب سيفاً كبيراً جداً بالنسبة له ولم يترك مقبضه أبداً، إذ خبّأ فيه حبوب الأفيون التي شكّلت دواءه السريّ الحقيقي. ومجهّزاً بها، تجولَ هذا الشخص الذي لا تفتقر شخصيته للكوميديا أبداً، عبر العالَم الواسع في رحلات خطرة مجنونة أخذته عبر ألمانيا وفرنسا وإيطاليا وهولندا والدنمارك والسويد وروسيا. وكصانع معجزاتٍ غريب ـــ وكأنه أبولونيوس تيانا[2] الجديد تقريباً ـــ كان من المفترض،وفقاً للأسطورة، أن

---

[1].توفي باراسيلسوس في أيلول 1541 في سالزبورغ، حيث دفن في مقبرة سان سباستيان، "بين فقراء الملجأ". (جاكوبي في طبعتها لأعمال باراسيلسوس المختارة. ص61).

[2]. أبولينوس تيانا: فيلسوف فيثاغورثي يوناني، عاش بين عامي 15- 100 م تقريباً. من كبار فلاسفة المدارس الباطنية التي ازدهرت في الألفية الأولى الميلادية، وقد أثر على عدد كبير من عظام مفكري تلك المدارس بما فيهم الفلاسفة العرب. واعتبره كثير من الفلاسفة الإسلاميين معلّماً عظيماً للخيمياء ورسولاً ناقلاً لحكمة المعلّم هرمس. وقد ألف الكيميائي العربي الشهير "جابر ابن حيان" كتابا سمّاه: "كتاب الأحجار وفقاً لآراء أبولينوس"، عرض فيه وحلل الأفكار الموجودة في الكتب الباطنية العربية المنسوبة إلى أبولينوس. أمّا في الغرب،فكانت الصورة السائدة عنه في بداية القرن السادس عشر هي صورة ساحر شيطاني وعدو لدودٍ للكنيسة، تعاون مع الشيطان وحاول تدمير

يسافر إلى آسيا وأفريقيا،حيث اكتشفَ أعظم الأسرار. لم يخضع طيلة حياته لأي تعليم رسمي، إذ أن الخضوع لأية سلطة كان من المحرَّمات بالنسبة إليه. كان رجلاً عصامياً، اتّخذ لنفسه شعاراً:" فليستقلّ بذاته عن كل آخر، من كان قادراً على أن يكون نفسه [1]"، وهو خير رأي يليق بسويسري. لقد بقي كل ما وقع لباراسيلسوس في رحلاته الكثيرة جداً في عالم الحدس والتخمين، ولكنه كان على الأغلب مجرّد تكرار لما حدث معه في مدينة بازل. ففي عام 1525، وبعد شهرته كطبيب، طلب منه مجلس مدينة بازل المجيء إليها، ذاك المجلس الذي تصرف في لحظة صفاءٍ ذهني نادراً ما تخطر في التاريخ، كما حدثت يوم تعيين نيتشه وهو شاب. لقد كان لتوظيف باراسيلسوس خلفيةً مزعجة نوعاً ما، إذ كانت أوروبا تعاني في تلك الأيام من وباء غير مسبوق بداء الزهري الذي انتشر بعد حملة نابليون. وقد شغل باراسيلسوس منصب طبيب المدينة، لكنه تصرَّف بطريقة أوحت بقلة هيبة لا تنسجم أبداً مع مزاج الجامعة أو العامّة المبجّلين له. فقد فضح تلك الجامعة بإلقائه محاضراته بلغة عمال الإسطبلات ومساعدي الطهاة، أي باللغة الألمانية. كما أثار سخط عامّة الناس المبجلين له بظهوره في الشوارع مرتدياً سترة العمال الطويلة بدلاً من رداء العيادة المبجّل. وقد كان بين زملائه أفضل المكروهين في بازل، ولم تسلم شعرةً من أبحاثه الطبيّة من القدح. لقد اشتهر بـــ "الثور المجنون"، وبـــ "حمار إينسيلدن البري". وقد ردَّ على ذلك كله بالمثل، وبذمٍّ فاحشٍ متعمَّد أبعد ما يكون عن أي مشهدٍ مثقَّف.

المسيحية.= =وقد تغيّرت هذه الصورة شيئاً فشيئاً في عصر التنوير في القرنين السابع والثامن عشر ليصبح ممثلاً لدينٍ كوني لا طائفي متوافق مع العقل والتنوير. (المترجم).

[1]. "Alterius non sit,qui suus esse potest".

8. وفي بازل وجّه له القدر ضربةً قاسيةً ستترك أثرها عميقاً في حياته: خسر صديقه وتلميذه الوحيد "جوناس أوبورينوس[1] الإنساني"، الذي خانه بكل لؤم، وجهز أعداءه بأقوى ذخيرةٍ ممكنة ضده. لاحقاً، ندم أوبورينوس نفسه على قلة وفائه، ولكن الوقت كان قد فات على ذلك،إذ أن الضرر الذي وقع لم يكن قابلاً للإصلاح أبداً. إلا أنه لم يكن هناك من شيء يمكن أن يقف في وجه سلوك باراسيلسوس المتكبّر الصعب المراس، بل إن تلك الخيانة لم تؤد إلا إلى زيادته حدةً وقوة. وسرعان ما عاد للترحال مجدَّداً، فقيراً متسوّلاً.

عند بلوغه الثامنة والثلاثين، ظهر في كتاباته تحولٌ مثير: أخذت رسائل فلسفية تظهر سوية مع رسائله الطبية. و"الفلسفية" بالكاد هي الكلمة المناسبة لهذه الظاهرة الروحية، إذ أنّ التعبير الأفضل عنها هو "العرفانيّة"[2]. لا يحدث هذا التغيّر النفسي الملحوظ عادةً إلا بعد منتصف العُمر، ويمكن وصفه على أنّه انعكاس وانقلاب للتيّار النَفسي. ونادراً جدّاً ما يظهر هذا التحول المرهَف في الاتّجاه بوضوحٍ على السطح. إذ يحدث في معظم الناس ــ كما هي كافة الأحداث المهمّة في الحياة ــ تحت عتبة الوعي. وهو يتجلّى بين أصحاب العقول القويّة كتحولٍ للذكاء إلى شكل من

---

[1]. جوناس أبورينوس: مطبعي ألماني عاش بين عامي 1507- 1568. علَّم اللغة اليونانية ودرَس الطب في بازل، واشتهر بكونه المرافق الخاص لباراسيلسوس. (المترجم).

[2]."الغنوصية أو العرفانية": أتى هذا المصطلح من الكلمة اليونانية "غنوسيس" والتي تعني "المعرفة السريّة"، وأطلق على الطرُق المسيحية غير الرسمية أو الهرطقية كما كانت تدعى. وهي طرق ازدهرت في القرون الأولى للميلاد (في ذات الوقت التي ظهرت فيه المسيحية الرسمية)، وكانت تعتبر الخلاص طريقاً فرديًا يتم عبر تهذيب النفس وتدريبها روحياً عبر علاقة مباشرة بين معلم وتلميذ. قامت الكنيسة الرسمية بعد أن أصبحت ديناً للإمبراطورية بحظر هذه الطرق والمدارس واضطهادها وتدمير كل شكل علني لها. (المترجم).

الروحانية التأمّلية أو الحدسيّة، كما هي الحال مثلاً مع نيوتن[1] وسويدنبيرغ[2] ونيتشه[3]. أما في حالة باراسيلسوس، فلم يكن ذاك التوتّر بين المتناقضات بارزاً جدّاً، وإن كان ملحوظاً بما يكفي.

9. وهذا يأتي بنا بعد أن لمسنا ظروفه الخارجية وتقلّبات حياته، إلى باراسيلسوس الإنسان الروحاني. وهنا ندخل عالماً من الأفكار لا بُدّ سيبدو لأناس عصرنا مشوّشاً ومظلماً إلى حدٍّ بعيد، ما لم يتمتعوا بشيءٍ من المعرفة بعقليّة أواخر القرون الوسطى. فقبل كل شيء، وعلى الرغم من تقديره الشديد للوثر، مات باراسيلسوس ككاثوليكي مؤمن،وذلك في مفارقة غريبة مع فلسفته الوثنية. وبالكاد يمكن للمرء أن يُصدّق أن الكاثوليكية كانت ببساطة هي أسلوب حياته. لربما كانت الكاثوليكية أمراً غامضاً وغير قابل للفهم إطلاقاً إلى حدٍّ أنه لم يكلّف نفسه عناء التفكير فيه، وإلا لكان اصطدم في نواحٍ عديدة مع الكنيسة من جهة ومع أحاسيسه الخاصة من جهةٍ أُخرى. لقد كان باراسيلسوس بوضوح من أولئك الأشخاص الذين يضعون عقلهم وأحاسيسهم في حجرتين منفصلتين، وبذلك يمكنهم المضي بأفكارهم بكل سعادة بدون المخاطرة بالاصطدام مع ما تمليه عليهم

---

[1]. إسحق نيوتن: عالم الفيزياء الشهير وأحد الرموز الأساسية للثورة العلمية الحديثة.عاش بين عامي 1642– 1727. كان شديد الاهتمام بالخيمياء وكرّس الكثير من وقته لدراستها. وهو مؤمن مخلص بالمسيحية غير الرسمية، وعالمٌ ضليع بالإنجيل، وقد كتب تعليقات عليه كانت في نظره أهم أعماله إطلاقاً. (المترجم).

[2]. إيمانويل سويدنبيرغ: عالم ومهندس ومتصوف ولاهوتي وفيلسوف مسيحي سويدي، عاش بين عامي 1688 – 1772. تأثر بالأفلاطونية الجديدة ونظريتها في الفيض. (المترجم).

[3].فريدريك نيتشه: الفيلسوف وناقد الحضارة الغربية الألماني الشهير. عاش بين عامي 1844– 1900. حاول كشف الدوافع الحقيقية الكامنة خلف الدين والأخلاق والفلسفة الغربية التقليدية. أثر تأثيراً عميقاً على كل الفلاسفة والشعراء والمفكرين الأوروبيين بعده. (المترجم).

أحاسيسهم. إنه للطف عظيم أن لا تعلم إحدى اليدين ما تفعله الأُخرى، والرغبة بمعرفة ما ذا كان سيحدث لو اصطدمت اليدان، ستكون من قبيل الفضول المتكاسل وليس أكثر. وفي تلك الأيام، إذا سار كل شيءٍ على ما يرام، فلن يحدث ذلك قط، وهذه السمة كانت مما يميز ذاك العصر الفريد. وهي محيّرة بقدر ما كانت عليه عقلية البابا ألكسندر السادس[1] وكهنوت القرن السادس عشر الأعلى كله. فكما أزهرت الوثنية بنشاط من تحت التنانير الكنسية ـــ وهو ما حدث في الفن أيضاً ـــ كذلك تفتّحت وثنية الروح في انبعاثٍ جديد للأفلاطونية الجديدة والفلسفة الطبيعية من خلف ستارة الجدال البحثي والمدرسي. ومن بين قادة هذه الحركة برزت بشكلٍ خاص أفلاطونية مارسيليو فيتشينو[2] الإنساني الجدية، التي أثّرت على باراسيلسوس كما أثّرت على كثير من العقول "الحديثة" الطموحة الأُخرى في تلك الأيّام. لاشيء مميّز للروح الانفجارية الثورية المستقبلية في تلك الأيام ـــ والتي تجاوزت البروتستانتية بعيداً واستبقت القرن التاسع عشر ـــ أكثر من شعار كتاب أغريبا فون نِتسهايم[3] "*رسالة في قدح الجامعة وغرور العلوم والفنون*[1]" في عام 1527:

---

[1]. البابا ألكسندر السادس: بابا فاسد وطموح وشديد الدنيوية، تجاهل كل ميراث روحي في الكنسية وانغمس في الحياة الدنيوية والسياسية. عاش بين عامي 1431-1503. (المترجم).

[2]. مارسيليو فيتشينو: لغوي ولاهوتي وفيلسوف إيطالي. عاش بين عامي 1433-1499. أنتجت ترجماته لمؤلفات أفلاطون ولكلاسيكيات الفكر اليوناني وتعليقاته عليها، النهضة الأفلاطونية الفلورنسية في إيطاليا وأثرت على كامل الفكر الأوروبي لقرنين كاملين. من أهم أعماله: "اللاهوت الأفلاطوني"، و"كتاب في الدين المسيحي". (المترجم).

[3]. "هينريش كورنيليوس أغريبا": عاش بين عامي 1486-1535. وهو طبيب وساحر ألماني، كاتب في الفكر الباطني، عالم لاهوت، منجِّم، وخيميائي. من أشهر أعماله: "رسالة في قدح الجامعة وغرور العلوم والفنون" وهو هجاء للحالة المحزنة التي وصل إليها العلم في عصره، وكان له تأثير كبير على عدد من كبار المفكرين مثل: ديكارت=

"لا يوفّر أغريبا أي شخصٍ كان

وهو يزدري، يعرف، ولا يعرف،يبكي، ويضحك

ينمو، يغضب، يشتم، يعيب كل الأشياء

بحكم أنّه هو نفسه فيلسوفٌ وجنّيٌّ، بطلٌ وإله، وهو كل الأشياء"[2].

10. لقد أشرق عصرٌ جديد، وكانت الإطاحة بسلطة الكنيسة تتقدّم باضطراد، ليتلاشى معها اليقين الميتافزيقي لدى الإنسان الغوتي[3]. إلا أنّه وفي حين شقّت العصور القديمة في البلدان اللاتينية طريقها بكل شكل ممكن، انقادت البلدان الجرمانية البربرية ـ بدلاً من العودة إلى عصورها الكلاسيكية ـ إلى الاختبار البدائي للروح بكل مباشريّته، في أشكالٍ مختلفة ومستويات مختلفة،مجسَّدةً عبر شعراء ومفكّرين عظماء مبدعين مذهلين من مثل المعلّم إكهارت[4] وأغريبا وباراسيلسوس وأنجيلوس سيليسيوس[5] وجيكوب بويم[6]. الذين أبرز كلّ منهم أصالته الفطرية والرهيبة في ذات

=وغوته، وله أيضاً: "ثلاثة كتب في الفلسفة الباطنية" ويعتبر أهم أعماله إطلاقاً وكان له تأثير كبير على "جيوردانو برونو". (المترجم).

[1]. " De Incertitudine et Vanitate Scientiarum".

[2]. "Nullis his parcet Agrippa, Contemnit,scit,nescitmflet, ridet, Irasctur, insectatur, carpitomnia, Ipse philosophus, daemon, heros, dues et omnia".

[3].الإنسان الغوتي: هو إنسان القرون الوسطى قديم الطراز من حيث التفكير، غير المستنير، ذو الفكر المليء بالتخيلات والميتافيزيقيات. (المترجم).

[4]. المعلّم إكهارت: يعتبر أعظم المتصوفين الألمان إطلاقاً، وينتمي للأخوية الدومينيكانية، عاش بين عامي 1260–1328. ناقشت أعماله العلاقة بين الله والإنسان، واعتقد باستحالة معرفة الله عبر أي من الوسائل المعرفية الطبيعية العادية، وأنّ السبيل الوحيد لمعرفته هو عبر الاتّحاد الكامل والمباشر به. (المترجم).

[5].أنجِلوس سِليسيوس: شاعر ديني، اشتهر برائعته الشعرية "المتشرّد الملائكي"، وهي إحدى المؤلّفات الرئيسية في التصوّف الكاثوليكي الروماني. (المترجم).

[6]. جاكوب بويم: متصوف لوثري ألماني، من كبار مدرسة الحكمة الإلهية (الثيوصوفيا) الألمانية. عاش بين عامي 1575–1624. (المترجم).

الوقت بلغةٍ متهوّرة قطعت كل علاقة لها مع التراث والمرجعية. وإذا استثنينا "بويم"، لربما كان باراسيلسوس أسوأ أولئك الثوار من تلك الناحية. فمصطلحاته الفلسفية كانت فردية وخاصّةً جداً، كما كانت عشوائيّةً إلى حدٌ تجاوزت معه إلى حدٍّ بعيد "كلمات القوّة" التي ميّزت العرفانيين (الغنوصيين) في غرابة وبهرجة أسلوبها.

11. إن المبدأ الكوني الأسمى لدى خالق الكون المادي العرفاني هو الـ"إيلياستر أو الهلياستر"، وهي كلمة مركّبة من كلمتي "هيل وتعني المادّة" و"أستروم وتعني النجم". يمكن ترجمة هذا المفهوم بـ"المادّة الكونية". وهو مماثل لـ "الواحد" لدى الفيثاغورثيين وإيمبيدوكليس[1]، أو الـ"الهيمارمين[2]: السببية القدرية" لدى الرواقيين[3] (وهو مفهوم بدائي جنيني للطاقة أو المادّة الأصلية). إن هذه الصياغة اليونانولاتينية ليست أكثر من زخرفة أسلوبية حديثة وقشرة ثقافية لفكرة قديمة جدّاً لطالما فتنت الما قبل سقراطيين، على الرغم من عدم وجود أي سبب لافتراضِ وراثة باراسيلسوس لها منهم. تنتمي هذه الصور القديمة إلى الإنسانية عموماً، ويمكن أن تظهر بشكلٍ طبيعي أصلي لدى أيٍّ كان في أي زمان ومكان، ولن تحتاج لذلك إلا إلى الظروف المناسبة لعودة ظهورها. واللحظة المناسبة لذلك هي دوماً لحظة انهيار منظور ما للعالَم،

---

[1]. إيميدوكليس: فيلسوف وفيزيولوجي وشاعر ورجل دولة يوناني، عاش في القرن الرابع قبل الميلاد. كان نباتياً ومؤمناً بالتقمّص. قال بنظرية العناصر الأربعة، وبوجود قوتين تمثلان محرك التحول في الطبيعة. (المترجم).

[2]. Heimarmene: هي إلهة القدر وتجلّيه في الأسطورة اليونانية. وهي عند الرواقيين هذا المنطق السببي القدري المتسلسل الكامن خلف الأشياء. (المترجم).

[3]. الرواقيون: أتباع مذهب الرواقية، وهي مدرسة أسسها الفيلسوف اليوناني "زينون"، في القرن الثالث قبل الميلاد. قالت بأنّ هناك قدراً يسيّر الحياة، وأنّ الإنسان يستطيع العيش بسعادة وراحة إذا تناغم مع الحياة ومسيرتها الطبيعية، بلا تطرّف في الانفعالات والأحكام. (المترجم).

جارفاً معه كل الصيَغ التي ادّعى أنها تقدّم أجوبةً نهائيةً للمسائل الكبرى في الحياة. وذاك يتوافق بشكل تام مع القانون النفسي الذي يؤكّد أنّه عندما تأتي كل الآلهة المنبوذة لتسكن في الإنسان، يجب أن يهتف قائلاً: "*أنا الفيلسوف والجنّي والبطل والإله، وأنا كلّ الأشياء*[1]"، وأنّه عند اختفاء ديانة تمجّد الروح يجب أن تنهض بدلاً منها الصورة الأصلية للمادة الخلاقة.

12. وفي تناقض تام مع المنظور المسيحي، كان المبدأ البراسيلسي الأسمى ماديّاً بالكامل. وبالتالي حلّ المبدأ الروحي في المرتبة الثانية، بكونه الـ"العالم الروحي[2]" الذي ينتج عن المادة، الـ"الفكرة[3]"، الـ"السر الكبير[4]" أو "الهيكل الأساسي، كائن روحي، شيء غامض وغير مرئي". وهو يحتوي كل شيء على شكل "مُثُل[5]" أفلاطون، النماذج الأصلية والفكرة الجنينية التي قد يكون مارسيليو فيتشينو هو من زرعها في باراسيلسوس. "الليمبوس: الهيكل" هو دائرة. العالم الحي هو الدائرة الكبيرة، والإنسان هو "الهيكل الصغير"، الدائرة الصغرى. الإنسان هو الكون الصغير. وبالتالي: كل ما هو في الخارج هو في الداخل، وكل ما هو في الأعلى هو في الأسفل. وبين كل الأشياء في الدائرتين الكبرى والصغرى يسود "التوافق"، وهو مفهوم ازدهر في "الإنسان الأكبر" لدى سويدنبورغ كمفهوم مؤنسن عملاق للكون. أما في مفهوم باراسيلسوس الأصلي فالأنسنة هي افتقار. وبالنسبة له، الإنسان والعالم هما تراكم للمادّة الحية، وهذا بدوره مفهوم مرتبط بالمفاهيم العلمية في القرن التاسع عشر، باستثناء أنّ باراسيلسوس لم

---

1. "Ipse philosophus, daemon, heros, dues et omnia".
2. Anima Mundi.
3. Ideos.
4. Mysterium Magnum.
5. Eidola.

يفكّر آلياً، وفقاً لتعابير المادّة الكيميائية والخاملة، بل بأسلوب حيوي بدائي. والطبيعة كانت ممتلئة بالنسبة له بالعفاريت والعفريتات الشهوانية والشياطين والسِلفات والأرواح المائية الأنثوية. إلخ. لقد كان الإحياء الذي اختبره نفسياً إحياءً للطبيعة في ذات الوقت. لقد كانت عقلية موت كل الأشياء التي حدثت في المادّيّة العلمية ما تزال بعيدةً، إلا أنّه مهّدَ الأرض لها. لقد كان ما يزال إحيائيّاً، بما يتوافق مع طبيعة عقله البدائية،ولكنه كان مادّياً سلفاً. والمادّة،باعتبارها شيئاً ما موَزّعاً بشكلٍ لا نهائي عبر الفضاء، هي النقيض المطلق لتركيز ذاك العضوي الذي هو نَفْس. وسرعان ما سيأتي عالم السِلفات[1] وأرواح الماء إلى نهايته، حيث لن يبعثَ مجدداً قبل الحقبة العلمنفسية، التي سيستغرب المرء فيها كيف أمكن نسيان حقائق قديمة كهذه. إلا أنّه من الأبسط بكثير طبعاً افتراض أنّ ما لا نفهمه لا يوجَد.

13. لقد تكوّن عالم باراسيلسوس، سواء في الكون الكبير أم الصغير، من جسيمات حية أو: "إنتيا". وكانت الأمراض هي الأُخرى "إنتيا"، لتوجد فيه بالشكل ذاته *كائنات نجمية أو سمّيّة أو طبيعية أو روحية أو مثالية*[2]. لقد كان سبب وباء الطاعون الذي تفشّى في تلك الأيام ــ كما شرح في رسالةٍ إلى الإمبراطور ــ هو عفريت شهواني وُلِدَ في بيوت الدعارة. كان الــ"إنس" "كائن روحاني" آخر، لذلك كتب في كتابه "باراغرانوم": "ليست الأمراض أجساماً، لذلك يجب استخدام الروح ضدّ الروح". وقد عنى بذلك ــ وفقاً لعقيدة التوافق ــ وجود "عقار سرّي" طبيعي لكل "كائنٍ مرضي" يمكن استخدامه بشكل نوعي ضدّ المرض الموافق. لذلك لم يصف

---

[1]. sylph: السِلف. كائن خرافي يعيش في الهواء، وفقاً للأساطير. (المترجم).

[2]. "ens astrorum,veneni,naturale,spirituale, ideale".

الأمراض تشريحياً أو سريرياً، بل وفقاً لمميزاتها النوعية. على سبيل المثال، هناك أمراض "درديّة قلحية Tartaric" يمكن شفاؤها بواسطة عقارها السرّي النوعي، وهو في هذه الحالة "الطرطير Tartar". وبالتالي قدّرَ باراسيلسوس عالياً عقيدة الإمضاءات[1]، التي يبدو أنها كانت تشكّل أحد المبادئ الرئيسية للطب الشعبي في تلك الأيام، والتي مارسها الجميع من الدايات (الولّادات) إلى الجراحين العسكريين إلى السحرة إلى المشعوذين والجلادين. ووفقاً لهذه العقيدة فإنّ النبتة التي لأوراقها شكل اليد البشرية ستكون مفيدة في علاج أمراض اليد، وقِس على نحو ذلك.

14. رأى باراسيلسوس الأمراض كـ "نموٍ طبيعي، كبذرةٍ، كشيءٍ حيٍّ وروحيّ". ويمكننا القول بكل طيبة خاطر إن المرض كان في رأيه مكوّناً طبيعياً وضرورياً من مكوّنات الحياة، وليس "جسماً غريباً" مكروهاً كما هي الحال بالنسبة لنا. لقد كان قريباً ونسيباً للمعرفة السريّة الحاضرة في الطبيعة والتي كانت ضروريّةً لها ــ باعتبارها مكوّناً من مكوّناتها ــ كضرورة المرض بالنسبة للإنسان. وهنا سيصافح أكثر الأطباء حداثةً باراسيلسوس بحرارة قائلاً: "لا أعتقد أنّ الأمر هكذا تماماً، ولكنّك لست بعيداً كثيراً عن الصواب أيضاً". لقد كان العالَم بأكمله ــ كما قال باراسيلسوس ــ صيدليّةً، وكان الله هو الصيدلاني الأسمى.

15. لقد تمتّع باراسيلسوس بعقل يعتبر نموذجياً في أزمنة التحوّلات الحاسِمة، حيث أنجز فكره الباحث المكافح قطيعةً مع منظورٍ روحانيّ للعالَم بقيت أحاسيسه متعلّقة به. "Extra ecclesiam nulla salus"[2]، وينطبق هذا القول في أعلى مستوياته على كل إنسان يحمله تحوله الروحي إلى ما خلف دائرة

---

[1]. هي مذهب فكري يقول بأن النباتات التي تشبه أجزاءً معينة من جسم الإنسان يمكن أن تستخدم لمعالجة الأمراض التي تصيب ذاك الجزء. (المترجم).

[2]. "خارج الكنيسة ليس هناك من خلاص". (المترجم).

الصور المقدسة التقليدية السحرية التي تغلق ـ من حيث هي حقائق مطلَقة ـ كل أفق: إذ يفقد كلّ أحكامه المسبقة، وينهار عالمه بالكامل، وفي خضم ذلك كله يصمد معانياً عدم معرفة أي نظام جديدٍ مختلف للأشياء. لقد أصبح فقيراً، غير عارفٍ كما الطفل الصغير، وما يزال جاهلاً بالعالم الجديد، وليس قادراً على أن يتذكر إلا خبرات الجنس البشري المغرقة في القدم التي تهمس إليه من دمه. لقد سقطت كل المرجعيات بالنسبة إليه، ويجب عليه بناء عالم جديد انطلاقاً من خبرته هو وحسب.

16. لقد جمع باراسيلسوس عبر رحلاته الطويلة تجربةً وخبراتٍ غنية هائلة، غير مستخفٍّ حتى بأشد المصادر اتساخاً، إذ كان براغماتياً وتجريبياً لا نظير له. لقد قبل كل هذه المادّة الأولية بلا أي حكمٍ مسبَق، مستمدّاً في ذات الوقت من عتمة عقليته الفطرية الأفكار الفلسفية الجوهريّة لعمله. وعادت العقائد الوثنية القديمة ـ التي تحيا على أكثر خرافات الجماهير حلكةً ـ لتطفو مجدَّداً. وانكفأت الروحانيّة المسيحية إلى إحيائيّة بدائيّة، ومن هذا كلّه سيبتكر باراسيلسوس ـ بمساعدة تدريبه المدرسي ـ فلسفةً لا تستند إلى أي نموذجٍ مسيحي، فلسفةً تشبه إلى حدٍّ بعيد أشد أعداء الكنسية بغضاً: العرفانيّون (الغنوصيّون). ومثل كل مبدعٍ لا يرحم ويرفض كل مرجعيّة وتقليد، واجه باراسيلسوس خطر التراجع إلى الأشياء ذاتها التي أدار لها ظهره ذات مرّة، ليصل إلى ركودٍ مدمّرٍ لا حياة فيه. إلا أن حقيقة تجوّل فكره بعيداً وإيغاله في الماضي السحيق، في حين بقيت أحاسيسه متعلّقة بالقيم التقليدية، مكنته من تفادي عواقب ذاك التراجع. وبفضل هذا التناقض غير القابل للاحتمال، تحوّل التراجع إلى تقدّم. لم ينكر باراسيلسوس أبداً الروح التي آمنت بها أحاسيسه، إلا أنه نصب إلى جانبها

مبدأ المادة المقابل لها: الأرض مقابل السماء، الطبيعة مقابل الروح. ولهذا لم يتحوّل أبداً إلى مدمّرٍ أعمى، أو مشعوذٍ عبقري مثل أغريبا، بل إلى أبٍ للعلم الطبيعي ورائدٍ للروح الجديدة، ولهذا ما يزال مكرّماً بكل جدارة اليوم. وكان سيهزّ رأسه رافضاً بكل تأكيد الفكرة التي يبجّله من أجلها معظم تلاميذه. أما اكتشافه الخاص فلم يكن "الروحية الشاملة" ـــ هذه التي ما تزال متعلّقةً به كأثرٍ قديم من انخراطه الصوفي في الطبيعة ـــ بل "المادة وخاصيّاتها". لم يسمح وعي عصره ولا حالته المعرفية له برؤية الإنسان خارج إطار الطبيعة ككل، حيث تم توفير ذلك إلى حين حلول القرن التاسع عشر. لقد كانت الوحدة الثابتة اللاواعية بين الإنسان والعالم ما تزال حقيقةً مطلقة، إلا أن فكره كان على طريق الخصام معها مستخدماً أدوات التجريبية العلمية. لم يعد الطب الحديث ينظر إلى النفسية كمجرّد تابعٍ للجسد، بل بدأ يأخذ "العامل النفسي" بعين الاعتبار أكثر فأكثر. وهو بهذا يقارب مفهوم باراسيلسوس عن المادّة التي تمّ إحياؤها نفسياً، ليرى ظاهرة باراسيلسوس الروحية بأكملها في ضوءٍ جديد نتيجةً لذلك.

17. وكما كان باراسيلسوس الرائد الطبي العظيم لعصره، هو اليوم رمزٌ لتحوّلٍ هام في مفهومنا عن طبيعة المرض والحياة نفسها.

باراسيلسوس الطبيب[1]

1. أي شخص يعرف كتابات الطبيب العظيم الذي نكرّم ذكراه اليوم سيدرك استحالة تناول كافة الإنجازاتٍ التي جعلت اِسم باراسيلسوس خالداً، في محاضرةٍ واحدة. لقد كان زوبعةً حقيقية مزّقت كل ما واجهها من جذوره مخلفةً وراءها كومةً من الحطام. ومثل بركانٍ ثائر دمرّ كل شيءٍ وأحاله أنقاضاً، إلا أنّه في ذاتِ الوقت أغنى الحياةً وزادها خصباً. من المستحيل إنصافه، إذ إمّا أن تقلّل من قدره أو تبالغ فيه، وبالتالي ستبقى دوماً غير راضٍ عن جهودك في فهم ولو وجهٍ واحدٍ من أوجه طبيعته المتعدّدة. حتى لو قيّد المرء نفسه برسم صورةٍ عامّة عن باراسيلسوس "الطبيب"، فسيُفاجَأ المرء بعدد المستويات والأقنعة المختلفة التي يتمتع بها هذا الطبيب، والتي ستجعل من كل محاولةٍ لتخطيطها مجرّد خليطٍ بائس فقير. أمّا إنتاجه الأدبي الإعجازي فلا يقدّم سوى القليل لمساعدتنا في إزالة

---

[1]. سلّمت هذه المقالة في الأصل كمحاضرة إلى الجمعية السويسرية لتاريخ الطب والعلوم الطبيعية، في اللقاء السنوي لجمعية أبحاث الطبيعة في بازل في أيلول 1941، وذلك في ذكرى 400 عام على وفاة باراسيلسوس،ونشرت بعنوان "باراسيلسوس الطبيب" في

"schweizerische medizinische wochenscherift (basel),LXXXI (1941): 40, 1153-70",

ليعاد نشرها في

"Paracelsica: Zwei Vorlesungen uber den Arzt und Philosophen Theophrastus" في زيوريخ عام 1942.ونشرت المقال الثانية من باراسيلسيكا في المجلّد 13 من الأعمال المختارة تحت عنوان "باراسيلسوس كظاهرة روحية" مع مقدّمة يونغ لباراسيلسيكا.

هذا الخلط والاضطراب، على الأقل ليس في السؤال الإشكالي المتعلق بمدى أصالة بعض أكثر كتاباته أهميّة، هذا فضلاً عن الكمّ الهائل من التناقضات والتعابير الغامضة التي تجعل من باراسيلسوس أحد أكثر الشخصيات سرّية وعشقاً للإلغاز في عهده. فكل ما يتعلّق به كان من المستوى الثقيل، وكل ما يخصّه كان واسعاً مبالغاً فيه. انبساطٌ موحِشٌ طويل لهراءٍ مطلقٍ تتخلله واحات من التبصّر الملهم، الغنيّ والمنير إلى حدٍّ لا يستطيع معه أي أحد إلا أن يتخلّص من ذاك الإحساس المربك بأنه قد تمّ تجاهل النقطة الرئيسية في نقاشه.

2- لسوء الحظ، لا يمكنني الادّعاء بأنني خبيرٌ بباراسيلسوس ولا بامتلاكي معرفة تامّةً بالأعمال الكاملة. فإذا كان للمرء ـ لأسباب مهنية ـ أن يكرّس نفسه لأشياء أُخرى غير باراسيلسوس، فإنه، بالكاد، سيتمكن من دراسة الألفين وستمائة صفحة ـ التي تشكل طبعة هاسر لعام 1616ـ بشكلٍ واع، أو طبعة سادهوف التي ما تزال الطبعة الأكثر شموليّةً لأعماله. فباراسيلسوس مثل المحيط، أو الخليط، أو وعاء صهرٍ خيميائي سكبت فيه الكائنات البشرية والآلهة وعفاريت ذاك العصر الهائلً العجيب، ذاك النصف الأول من القرن السادس عشر العجيب، نخبة عصيرها العذب الفريد. وأول شيء يصدمنا عند قراءة أعماله هو ذاك الطبع الشجاري والمتشائم. لقد ثار ضدَّ الأطبّاء الأكاديميين بكل قواه، وضدّ مرجعيّاتهم من جالينوس إلى ابن سينا إلى الرازي والبقية. والاستثناءات الوحيدة له (بالإضافة إلى أبقراط) كانت المرجعيّات الخيميائية: هرمس[1] وأرتشيلوس[2] وموريناس[3] وآخرون، وهي التي اقتبس عنها لإثبات آرائه. لم يهاجم أبداً

---

[1]. هرمس: هو رسول الآلهة في الأساطير اليونانية، والمرجعية الأولى للمعرفة الروحية السرية. إليه تنتسب كل مدارس المعرفة الباطنية تقريباً بشكلٍ أو بآخر. (المترجم).

[2].أرتشيلوس: فيلسوف يونانِي قديم، عاش في القرن الخامس قبل الميلاد، وكان تلميذاً لأناكساغوراس وربما معلماً لسقراط. (المترجم).

[3]. موريناس: معلّم خيميائي مسيحي وتلميذ استيفانوس الإسكندري (641-610م) الذي يعتبر أعظم خيميائي في مصر منذ بعد زوسيموس.كان موريناس هو الباب الذي دخلت عبره الخيمياء الهلنستية إلى العالم الإسلامي. (المترجم).

باراسيلسوس عموماً علم التنجيم[1] ولا الخيمياء، كما لم يهاجم أيّة خرافات كانت شائعة في عصره. وقد غدت أعماله من ناحية هذه الأخيرة منجماً معلوماتيّاً لباحثي الفولكلور. قليلةٌ هي الأبحاث التي كتبها باراسيلسوس بقلمه ولا تفشي بكرهه العميق المتعصّب للطب الأكاديمي (إذا استثنينا أعماله اللاهوتيّة). وفي كلّ خطوة عبر أعماله تواجهنا ثورته الشديدة التي تشي بمرارته وآلامه الشخصية. ومن الواضح تماماً أنّ ثوراته تلك لم تعد تنبع من نقدٍ موضوعي، بل من ترسّبٍ لعدد هائلٍ من خيبات الأمل الشخصية التي ازدادت مرارتها بالنسبة لهً بسبب عدمٍ وعيه لأخطائه هو. وأنا لا أذكر ذلك لأسلّط الضوء على حالته النفسيّة الخاصة، بل لأؤكّد على إحدى الانطباعات الرئيسية التي تتركها أعماله على القارئ. حيث تحمل كل صفحة منها دمغةٍ إنسانية ــ وهي غالباً مفرطة في إنسانيتها ــ تميّز شخصيّته الهائلة الغريبة. ويحكى أنّ شعاره كان: "لنصلٌ أنٍ لا يصبح شخصاً آخر هو من يمكنه أن يكون ذاته"، وإذا تطلّب ذلك شغفاً وحشياً لا رحمة فيه للاستقلالية، فلن يفتقر أحد أبداً لأدلّةٍ أدبية ولا بيوغرافية على وجودها. وكما هي حال الأشياء، اصطدم هذا التمرّد وهذه الجلافة الثائرة بشدّةٍ رهيبة بتعلّقه الوفي بالكنيسة وبرقة قلبه وحنانه نحو مرضاه، خصوصاً الفقراء منهم.

3. كانَ باراسيلسوس محافظاً وثائراً في نفس الوقت. حيث كان محافظاً فيما يتعلّق بالحقائق الكنسية الأساسية وبعلم التنجيم والخيمياء، إلا أنّه كان متشكّكاً وثائراً ــ نظرياً وعمليّاً ــ عندما يتعلّق الأمر بالطب الأكاديمي. ولربما تعود شهرته الواسعة إلى ذلك بالذات، إذ تصعب عليَّ الإشارةِ ولو إلى اكتشاف طبيٍّ أصيلٍ واحد يعود إلى باراسيلسوس. وما يهمّنا جدّاً، أنّ إدخال الجراحة ضمن مجّال الطب لم يعن لباراسيلسوس تطوير علمٍ جديد، بل مجرّد استيلاءٍ على فنون الجراحين الميدانيين والدايات والسحرة والمنجّمين والخيميائيين والمشعوذين. وهنا أشعر بأنني مضطرٌّ للاعتذار عن الفكر الهرطقي الذي كان سيمنعنا الطب الأكاديمي من أخذه على

---

[1]. على الأقل ليس في المبدأ. لكنّه تبرّأ بوضوح من إساءات الاستخدام الشعوذية لعلم التنجيم.

محمل الجد من مثل: تقويم العظام والمعالجة بالمغانط والتشخيص بالقزحية والعلاج بالإيمان والمعالجات بالأنظمة الغذائية وغيرها، والتي لو كان باراسيلسوس حيّاً اليوم لكان نصيراً لها بلا أدنى شك. مشاعر أعضاء الكليات في جامعة حديثة عند رؤيتهم أساتذة في التشخيص بالقزحيّة والمعالجة بالمغانط والعلم المسيحي، سنفهم المشاعر المتأججة لكليّة الطب في بازل عندما أحرق باراسيلسوس كتب الطب التقليديّة وقام بإلقاء محاضراته باللغة الألمانية، وتجول في الشوارع مرتدياً بذلة العمّال التقليدية هازئاً برداء الطبيب المبجّل. وسرعان ما أتت سيرته المجيدة في بازل "كحمار إنسيلدن البري" ـ كما سيُسمّيها هو ـ إلى نهايتها المحتومة. لقد كانت أحمال روح باراسيلسوس العفريتية ثقيلةً نوعاً ما على أكتاف أطبّاء عصره المحترمين.

4. وبهذا الصدد لدينا شهادة أحد معاصريه الطبيين ـ د. كونرادغِسنر المثقّف ـ الثمينة على شكل رسالة مكتوبة باللاتينية إلى طبيب فرديناند الأول الشخصي "د. كراتو فون كرافتهايم"، وهي تعود بتاريخها إلى 16/آب/1561.[1] وعلى الرغم من كتابتها بعد وفاة باراسيلسوس بعشرين عاماً، فإنها ما تزال تعبق بردود الأفعال التي أثارها باراسيلسوس هناك. فإجابةً على سؤالٍ لكراتو يردّ غسنر بأنّه لا قائمة لديه بأعمال باراسيلسوس، وبأنه غير مهتمٍّ بالحصول عليها، إذ أنّه يرى بأنّ ثيوفراستوس غير جديرٍ إطلاقاً بالذِكر في قائمة المؤلّفين المحترمين فكيف بالمسيحيين منهم، وهو قطعاً ليس بين المواطنين الأتقياء حتّى ولو على المستوى الذي هم عليه الوثنيون. وفي نظره لم يكن باراسيلسوس ولا أتباعه سوى هراطقة آريين. وهو مشعوذ يمارس الجنس مع الشياطين. ويتابع غسنر "لقد أرسل كارولوستاديوس بازل بإسم بودنشتاين[2]، منذ عدة أشهر بحثاً من تأليف ثيوفراستوس بإسم: تشريح الجسم البشري، من أجل الطباعة. وقد سخر في بحثه هذا من الأطبّاء الذين يفحصون أجزاء

---

[1]. Epistolarum Conradi Gessneri, Philosophici Medici Tiguri ,Libri III (Zurich,1577),fol.2v-r.

[2]. "آدم فون بودنشتاين"، محرّر "Vita Longa " وتلميذ باراسيلسوس في بازل.

معزولة من الجسم ويحددون مواقعها وأشكالها وعددها وطبيعتها بدقةٍ، ولكنهم يتجاهلون الأمر الأكثر أهميّة من ذلك إطلاقاً: إلى أي مناطق من النجوم والسماوات تنتمي تلك الأجزاء".

5. وتنتهي الرسالة بهذه الكلمات الدقيقة: "إلا أنّ مطبعيينا رفضوا طباعته". وبالتالي تخبرنا الرسالة أنّ باراسيلسوس لم يعتبر من بين الـ "boniscioptores". بل وحتى كان مشتبهاً به في ممارسة شتى أنواع السحر و ـ الأسوأ من ذلك ـ الهرطقات الآريّة[1]. لقد كانت كلتا التهمتان تعتبران ذنباً رئيسياً في تلك الأيام. وقد تشرح اتهامات كهذه سبب أرق باراسيلسوس ورغبته المستمرة بالتجوال الذي لم يتوقف عنه أبداً، وطاف به من مدينة إلى أخرى عابراً أكثر من نصف أوروبا. و لربّما كان قلقاً جداً على سلامة رأسه. إن هجوم غسنر على "تشريح الجسم البشري" مبرر تماماً بقدر ما يتعلّق الأمر بسخرية باراسيلسوس من علم التشريح، ومن قوله بأن الأطباء لم يروا شيئاً على الإطلاق في الأعضاء المقطّعة. أمّا هو فقد كان مهتمّاً بشكلٍ أساسي بالعلاقات الكونيّة، كتلك التي نجدها في تراث علم التنجيم. لقد كانَ مذهبه في "النجوم الجسم" فكرة مفضّلة لديه، وهي تظهر في كل مكان من كتاباته. وبإخلاصٍ لمفهوم الإنسان باعتباره كوناً أصغر، حددَ "السماء" في جسم الإنسان، ودعاها بـــ "أستروم" أو "سيدوس". لقد كانت سماءً داخل الجسد، وكويكباتها لم تتوافق مع السماء الفلكية، بل مع طالع الفرد أو "خريطة أبراجه".

6. تبين رسالة غسنر كيف تم الحكم على باراسيلسوس من قبل زميلٍ معاصر ومرجعيّة في ذلك. أمّا الآن فيجب أن نحاول تكوين صورةٍ عن باراسيلسوس كطبيب انطلاقاً من كتاباته هو. ولهذا الغرض سأترك الحديث لكلماته هو، ولكن، وباعتبار أن كلماته تحمل الكثير، فسأسمح لنفسي بالتدخّل بين الحين والآخر ببعض التعليقات.

7. يتمثّل جزء من وظيفة الطبيب في اكتسابه المعرفة الخاصّة بذلك. وباراسيلسوس ذاته مع هذا الرأي، وإن كان يرى أن الطبيب "المصنّع"

---

[1]. ذكر باراسيلسوس نفسه هذه التهمة في "Haeresiarcha". قارِن مع "Das Buch Paragranum,ed,Strunz,preface,p18".

يجب أن يكون أكثر صناعيّةً بمائة مرّة من الطبيب "الطبيعي"، إذ أنّ كل شيء يأتي إلى هذا الأخير من "نور الطبيعة". وقد درسَ هو نفسه ــ كما يبدو ــ في فيرارا[1] وحصل على درجة الدكتوراه هناك. كما اكتسب الكثير من المعرفة بالطب التقليدي من أبقراط وجالينوس وابن سينا، بالإضافة إلى ما اكتسبه سلفاً من والده. فلنستمع إذاً إلى ما يقوله عن فن الأطبّاء في كتابه "كتاب الباراغرانوم"[2]:

ما هو فن الطبيب إذاً؟ يجب أن يعرف ما الذي يفيد وما الذي يُضر بالأشياء غير الملموسة، *بالوحوش البحرية*[3]، بالأسماك، بالسار وغير السار، بالصحي وغيرِ الصحّي للوحوش: هذه هي الفنون المتعلقة بالأشياء الطبيعية. ماذا أيضاً؟ تبريكات الجروح وقدراتها، لماذا ولأي سبب هي تفعل ما تفعله؟ ما هي الميلوسينا؟، ما هي السيرينا[4]؟ ما هو التغيّر؟ وما هو *التطعيم*[5]؟ وما هو *التحويل*[6]؟ وكيف يمكن فهمهما؟ ما الذي فوق الطبيعة؟ وما الذي فوق الأنواع؟ ما الذي فوق الحياة؟ما المرئي وما هو غير المرئي؟ ما هو المذاق؟وما هو الموت؟ما المفيد للصيادين؟ ما الذي يجب أن يعرفه ممشط شعر الفرس والدباغ والصابغ والحداد والنجار؟ ما الذي ينتمي إلى المطبخ، إلى القبو، إلى الحديقة؟ ما الذي ينتمي للزمان؟ ما الذي يعرفه الصيّاد؟ ما الذي يعرفه متسلق الجبال؟ما الذي يناسب شخصاً مسافراً؟ وما الذي يناسب الشخص المقيم؟ ما الذي تحتاجه الحرب؟ وما الذي يصنع السلام؟ ما الذي تفعله كل مهنة؟ وما هي كل مهنة؟ ما الله، و ما الشيطان؟ ما السُم؟ وما ترياق السّم؟ ما الذي في النساء؟ وما الذي في

---

[1]. Ferrara: عاصمة إقليم فيرارا في شمال إيطاليا. (المترجم).

[2]. المرجع السابق، ص105. نحن ممتنون كثيراً لـــ "د.ر.ت. لويلين" من أجل ترجمة الاقتباسات من باراسيلسوس.

[3]. Beluis Marinis.

[4]. *Syrena*: السيرينا هي إحدى الكائنات الأسطورية اليونانية. نصفها امرأة ونصفها الآخر طَير، تعيش على الصخور في البحار وتغوي البحارة بصوتها الملائكي السحري. ذكرها هوميروس في "الأوديسّة". (المترجم).

[5]. Transplantatio.

[6]. Transmutatio: التحويل: تحويل عنصرٍ أو معدن إلى آخر. (المترجم).

الرجال؟ ما الذي يميّز النساء عن الخادمات، والأصفر عن الأبيض، والأبيض عن الأسود، والأحمر عن الضارب للسمرة، في كل الأشياء؟ لماذا هذا اللون هنا وذاك هناك؟ لماذا القصير؟ولماذا الطويل؟ لِمَ النجاح، ولِمَ الفشل؟ وأين تنطبق هذه المعرفة على كلّ الأشياء؟.

8. يقودنا هذا الاقتباس مباشرة إلى المصادر الغربية لتجريبية باراسيلسوس. فنراه كباحثٍ متجولٍ على الطريق برفقة المسافرين، لينقلب إلى معلّم القرية، الذي ــ باعتباره المرجعية الطبية الرئيسية ــ يعرف كل التعويذات الشافية للجروح والموقفة للنزوف. من الصيادين وصيادي الأسماك سمع حكايات مذهلة عن مخلوقات البر والبحر، وعن الإوزات الشجرية الإسبانية التي تتحول عند تعفنها إلى سلاحف، أو عن القدرة المخصّبة التي تتمتّع بها الرياح في البرتغال، التي تنجب فئراناً في حزمةِ قش على سارية[1]. كما يخبره المراكبي عن "لوريند" الذي يسبب "بكاء المياه وصداها"[2] الغامض الغريب. حيوانات تمرض وتشفي نفسها بنفسها مثل الناس، ويحكي له سكان الجبال حتى عن أمراض المعادن، وعن جذام النحاس، وأشياء غريبة أخرى كمثل ذلك[3]. يجب على الطبيب معرفة ذلك كله. كما يجب أن يعرف عجائب الطبيعة والتوافق الغريب بين الكون الأصغر والكون الأكبر، وليس مع الكون المرئي فحسب،بل مع الخفايا الكونية غير المرئية أيضاً، مع الأسرار. ونلتقي بأحد هذه الأسرار ــ الميلوسينا ــ ذات مرة، وهي مخلوق أسطوري تنتمي نصف معلوماتنا عنه إلى الفولكلور ونصفها الآخر إلى المذهب الخيميائي الذي وضعه باراسيلسوس، وترد من حيث علاقتها بالتحويل والاستبدال. فوفقاً له، تقيم الميلوسينات في الدم، وباعتبار أن الدّم هو موطن الروح منذ القدم، يمكننا أن نخمّن أن الميلوسينا هي شكل من أشكال الروح الإنباتية. وهي في

---

[1]. "Liber Azoth, ed .Huser, pp 435 and 535". وهو يقول بأنه شهد بأم عينه تحوّل الإوزة الشجرية.

[2]. De Caducis (Huser,I),p 595.

[3].من الباراغرانوم. إن الليبروسيتاس آريس فكرة مشهورة في الخيمياء. قارِن مع فاوست2: "الصدأ وحده هو ما يمنح العملة قيمتها".

جوهرها نوع من الروح الزئبقية التي كانت توصف في القرنين الرابع والخامس عشر كوحش أنثوي. لسوء الحظ، سأتوقّف هنا عن التفصيل في وصف هذا الكائن إذ سيقودنا ذلك إلى الغوص في أعماق التأمّل الخيميائي.

9. ولكن دعونا الآن نعود إلى أطروحتنا الأساسية: علم الطبيب كما يفهمه باراسيلسوس. يقول "كتاب الباراغرانوم" إنّه على الطبيب: "أن يرى ويعرف كل الأمراض التي تقع خارج الجسم البشري"[1]، وأنّه "على الطبيب أن ينطلق من الأشياء الخارجية وليس من الإنسان"[2]. "وبالتالي ينطلق الطبيب مما أمام عينيه، ومما أمامه يرى ما وراءه، أي: من الخارج هو يرى الداخل. فبالأشياء الخارجية وحدها نعرف الداخلي، وبدونها لا يمكن معرفة أي شيء داخلي"[3]. وهذا يعني أن الطبيب يكتسب معرفته بالمرض عبر اعتماده على معرفته بالظواهر الطبيعية التي لا علاقة واضحة لها بالإنسان ـــ وخصوصاً وقبل كل شيء بالخيمياء ـــ أكثر منه على المعرفة بالشخص ذاته. "فإذا لم يعرفوا ذلك" يتابع باراسيلسوس "فلن يعرفوا الأسرار. وإذا لم يعرفوا ما ينتج النحاس وما ينتج الزاجّات[4]، فلن يعرفوا ما يسبب الجذام. وإذا لم يعرفوا ما يسبب الصدأ على الحديد، فلن يعرفوا ما يسبب التقرّحات. وإذا لم يعرفوا ما الذي يسبب الزلازل فلن يعرفوا ما يسبب الملاريا الباردة. فالأشياء الخارجية تعلّمنا وتكشف لنا أسباب أمراض الإنسان، في حين لا يكشف الإنسان الداء ذاته[5]".

10. وبالتالي، يمكن للطبيب أن يعرف من أمراض المعادن ماهية المرض الذي يعاني منه الإنسان. ومن ثمّ يجب عليه قطعاً أن يكون خيميائياً. ويجب "أن يستخدم علم الخيمياء، وليس ذاك الشراب الكريه العفن الذي تعلّمه مدرسة مونبلييه"، والذي هو "كلام تافه بذيء سترفضه حتى

---

[1]. ص33.
[2]. ص39.
[3]. ص53.
[4]. Vitriolata: تعني الزاجّات، ومفردها الزاج. وهي مزيج من أملاح حمض الكبيرتيك مع بعض المعادن. ومنها الزاج الأزرق وهو كبريتات النحاس المائية، والزاج الأخضر وهو كبريتات الحديد المائية. (المترجم).
[5]. ص35.

الخنازير"[1]. ويجب عليه أن يعرف الصحّة وأمراض المعادن[2]. وباعتبار أن "الخشب والحجر والعُشب" موجودة في الإنسان أيضاً[3]، يجب عليه معرفتها هي الأخرى. فالذهب ــ على سبيل المثال ــ هو "مريخٌ طبيعي للإنسان. وهناك "فنّ الخيمياء الخارجي"، كما هناك "كون أصغر خيميائي"، وعملية هضمٍ خيميائية أيضاً. فالمعدة هي ــ وفقاً لباراسيلسوس ــ الخيميائي في البطن. وعلى الطبيب معرفة الخيمياء لكي يتمكن من تركيب أدويته وخصوصاً السرية منها، مثل شراب الذهب[4]، والصبغة[5] الرمزية[6] والصبغة المتقدّمة[7]، والصبغة الإكسيرية، وغيرها[8]. وهنا كما في العديد من الأماكن الأُخرى، يهين باراسيلسوس نفسه، إذ هو "لا يعرف كيف" ومع ذلك يقول عن الأطباء الأكاديميين:" أنتم تخرفون، وتجعلون من أنفسكم معاجم وقواميس غريبة. لا يستطيع المرء النظر إلى أحدٍ منهم طوعاً، ومع ذلك يرسل الناس إلى الصيدلاني مع رطانةٍ غريبة غير مفهومة في الوقت الذي تحتوي فيه حدائقهم هم على أفضل الأدوية"[9]. تلعب الأسرار دوراً رئيسياً عظيماً في معالجات باراسيلسوس، وخصوصاً في معالجة الأمراض العقلية. "إذ في *الأسرار*[10] يصبح الطف البركاني ياقوتاً أزرق، وحجر الكبد مرمراً، والصوان عقيقاً، والرمل لآلئ، والقرّاص منّاً، والحوافر بلسماً. وهنا نرى وصفاً للأشياء، وفي هذه الأشياء يجب أن يكون الطبيب

---

[1].Labyrinthus medicorum errantium (Huser,I),p,272.

[2]. المرجع السابق، ص269.

[3]. ص 270.

[4] .Aurum Potabile.

[5]. Tinctura: الصبغات هي محاليل ومستحضرات كحولية،استخدمها الخيميائيون لأهداف عديدة جداً بدءاً من تحضير الأدوية الطبية العادية وصولاً إلى تحضير المحاليل الروحية التي تحول المعادن الرخيصة إلى أخرى نبيلة والحالات الروحية الدنيا إلى حالاتٍ أسمى عليا. (المترجم).

[6] .Tinctura Rebis.

[7] .Tinctura Procedens.

[8] .Des morbis amentium,part II,ch.VI (Huser,I),p.506.

[9]. الباراغرانوم، ص32.

[10] .Arcanis.

راسخاً"[1]. وفي النهاية يهتف باراسيلسوس: "هل حقاً أنّ بليني[2] لم يثبت أي أي شيء؟ ما الذي كتبه إذاً؟ لقد كتب ما سمعه من الخيميائيين. فإذا لم تكن تعرف هذه الأشياء وماهيتها، فأنت دجال". وبالتالي يجب على الطبيب معرفة الخيمياء ليتمكن من تشخيص الأمراض البشريّة عبر مقارنتها بأمراض المعادن. وأخيراً، هو نفسه خاضعٌ لصيرورة تحول خيميائية، لأنّ هذه المعرفة ذاتها "ستنضجه"[3].

11. تحيلنا هذه الملاحظة الصعبة مجدّداً إلى المذهب السريّ. فالخيمياء لم تكن مجرّد عملية كيميائية كما نفهمها الآن، بل عمليّةً فلسفية أعقد بكثير، شكل خاص من اليوغا[4]، بقدر ما تلتمس اليوغا إحداث تحوّل نفسي. وهذا وهذا هو السبب الذي دعا الخيميائيين إلى المقابلة بين التحوّل الذي يلتمسونه ورمزية التحوّل الذي تسعى خلفه الكنيسة.

12. يجب على الطبيب أن لا يكون خيميائياً فحسب بل ومنجّماً أيضاً[5]، لأنّ مصدر المعرفة الآخر كان "السماء". ففي كتابه "المتاهة الطبية"، يقول باراسيلسوس إنّ النجوم في السماء يجب أن "تجمع سويّةً"، وإن على الطبيب "استقراء حكم السماء منها"[6]. وبافتقاره لفن التأويل التنجيمي هذا، لن يكون الطبيب سوى "طبيباً مزيَّفا". والسماء ليست مجرّد السماء الكونية فحسب، بل هي جسمٌ يشكّل جزءاً من الجسم البشري أو محتوىً له. "حيثما هناك الجسم، ستجتمع النسور. وحيثما هناك الدواء سيجتمع الأطباء"[7].

---

[1]. المرجع السابق، ص65.
[2]. غايوس بلينوس سِكاندوس: مؤرّخ روماني، عاش بين عامي 23– 79 م. ألّف الموسوعة الشهيرة "التاريخ الطبيعي"، وهي موسوعة بقيت مرجعاً للعلم الأوروبي حتى القرون الوسطى. (المترجم).
[3]. ص80، 83.
[4]. اليوغا علم وفكر وفلسفة هندية قديمة جداً تهدف إلى تحرير الفرد من كل أشكال المعاناة (جسدية كانت أم عقلية أم روحية). ولتحقيق ذلك الهدف طرحت اليوغا منهجاً شاملاً وطرقاً لا تحصى تعمل كلها على تحسين الصحة الجسدية والعقلية، وتهذيب النفس والارتقاء بها نحو مثال التناغم مع الكون والطبيعة، مثال المحبة والسلام.
[5]. ليس لدى باراسيلسوس أي تمييز حقيقي بين علم الفلك وعلم التنجيم.
[6]. الفصل الثاني من طبعة هاسر1، ص267.
[7]. المرجع السابق.

فالجسم السماوي هو مكافئ مادي للسماء التنجيمية[1]. وباعتبار أنّ الأبراج التنجيمية هي التي تجعل التشخيص ممكناً، فإنها هي أيضاً من تدلّ على العلاج. وبهذا المعنى يقال بأنّ السماء تحتوي "الدواء". والأطباء يجتمعون حول الجسم السماوي كما تجتمع النسور حول جثة، لأنّ "جثة النور الطبيعي" ــ كما يقول باراسيلسوس في مقارنة غير لطيفة ــ تقع في السماء. بكلمات أخرى، الجسم النوراني (الكوربوس سيديروم) هو مصدر الاستنارة بالنور الطبيعي، الذي يمارس الدور الأعظم، ليس في كتابات باراسيلسوس فقط بل وفي كامل فكره. ويتمتع هذا المفهوم الحدسي ــ في رأيي ــ بأهمية تاريخية عظمى، ستسمح لباراسيلسوس بشهرة لا تموت. وقد كان له تأثير عظيم على معاصريه طال حتى أكبر على المفكرين الصوفيين الذين أتوا بعده،إلا أنّ أهميته بالنسبة للفلسفة عموماً ولنظرية المعرفة بشكلٍ خاص ما تزال كامنة. لقد تم توفير تطويرها الأكمل للمستقبل.

13. يجب أن يتعلم الطبيب معرفة هذه السماء الداخلية. "إذ لو عرف السماء الخارجية فحسب، فسيبقى عالم فلك ومنجّماً وحسب، إلا أنه إن عرف موقعها في الإنسان، فسيعرف كلتا السماءين. وتمنح هاتان السماءان الطبيب معرفة الجزء الذي يؤثّر عليه الفلك الأعلى. يجب أن يوجد هذا الجزء بلا أي عيبٍ في الطبيب لكي يتمكن من معرفة الـــجانب المتطرّف الصارم[2] في الإنسان، والـــجدار[3] والمحور القطبي[4] والخط الجنوبي[5]، شرقه وغربه. "من الخارجي نتعلم معرفة الداخلي". "وهكذا، هناك في الإنسان سماءٌ كما في السماء، ولكنها ليست قطعةً واحدة بل اثنتان. لأن اليد التي فصلت النور عن العتمة، واليد التي صنعت السماء والأرض، فعلت

---

[1]. الباراغرانوم، ص50: "كما في السماء كذلك في الجسم، تطوف النجوم بحريّة ونقاء وتنثر تأثيرها اللامرئي، تماماً كما تفعل الأسرار".

[2]. Caudum Draconis.

[3]. Arietem.

[4]. AxemPolarem.

[5]. Lineam Meridionalem.

كذلك أيضاً في الكون الأصغر، بأخذها من الأعلى ووضعها داخل جلد الإنسان كل ما تحتويه السماء. لذلك، السماء الخارجية هي دليلٌ للسماء الداخلية. فكيف يمكن لأحد أن يدعي أنه طبيب بدون معرفة السماء الخارجية؟ إننا نحيا في هذه السماء ذاتها وهي تقع أمام أعيننا، بينما السماء الداخلية تقع خلفهما، لذلك لا نستطيع رؤيتها، إذ من يستطيع رؤية ما خلف الجلد؟ لا أحد[1].

14. وهو ما يذكرنا بمقولتي **كانت**: "السماء المرصعة بالنجوم فوقي" و"القانون الأخلاقي في داخلي". وهذا ذاك "الأمر التصنيفي" الذي يأخذ محل السببية القدرية الرواقية (التي تفرضها النجوم). لا شك أبداً في تأثر باراسيلسوس بالفكرة الهرمسية التي تقول:" سماءٌ فوق، سماءٌ تحت"[2]. وفي هذا المفهوم هو يستلهم صورةً أصلية أزلية زرعت فيه وفي كل البشر، وتعاود الظهور في كل الأوقات والأزمنة. "في كل كائن بشري"، يقول، "هناك سماء خاصّة، كاملة لا انقطاع فيها"[3]."إذ أن الطفل الذي لم يولد بعد له هو الآخر سماؤه الخاصّة به سلفاً". "وكما السماء العظيمة هي موجودة هناك في الخارج، كذلك تنطبع في الإنسان عند الولادة"[4]. وللإنسان "أبوه في السماء كما في الهواء، وهو طفل ولدَ وصنِعَ من الهواء ومن السماء". هناك "درب التبّانة[5]" في السماء وفي داخلنا. "المجرة تتحرّك عبر البطن"[6]. هناك قطبان وأبراج أيضاً في الجسم البشري. ويتابع: "من

---

[1]. المرجع السابق، ص52.

[2]. لا شكّ أبداً أن باراسيلسوس يعرف كتاب "Tabula Smaragdina (اللوح الزمردي: وهو أقدم مرجع في الخيمياء ويُنسب إلى المعلّم الأول "هرمس ثلاثي العظَمة". المترجم)، المرجع الكلاسيكي لخيمياء القرون الوسطى، وقد نصّ: "ما هو في الأسفل مثل الذي في الأعلى. ما هو في الأعلى مثل الذي في الأسفل. وهذه هي معجزة المبدِع".

[3]. الباراغرانوم، ص56.

[4]. المرجع السابق، ص57.

[5]. Linea Lacteal.

[6]. ص48. راجع أيضاً الوصف في "de ente astrali: الكائن النجمي "(طبعة هاسر،1،ص132)": السماوات هي روح وبخار نحيا فيها تماماً مثل طيرٍ في الزمن.

الضروري أن يميّز الطبيب طوالع واقترانات وشدّة انسجام الكواكب، وأن يفهم ويعرف كل الكوكبات. فإذا عرف هذه الأشياء خارجياً في **الأب**، فسوف يعرفها في الإنسان، حتى ولو كان عدد البشر هائلاً، وسيعرف أين يجد سماء كلِ شخص، وسيعرف الصحة والمرض والبداية والنهاية والموت جميعاً. إذ أنّ السماء هي الإنسان والإنسان هو السماء، وكل البشر سماء واحدة والسماء هي واحد. السماء هي الإنسان الأعظم، والجسم النوراني النجمي[1] هو ممثّل الإنسان الأعظم في الفرد. "والآن، لم يولد الإنسان من إنسان، إذ ليس من سلفٍ للإنسان الأول، بل هو قد خلِق خلقاً. فمن مادّة مخلوقة ظهر الليمبوس[2]، ومن الليمبوس خلق الإنسان، وقد بقي الإنسان استمراراً لليمبوس. وباعتباره قد بقي كذلك، توجّبَ فهمه انطلاقاً من **الأب** وليس منه هو ذاته، لأنّه مخبأ في الجلد (ولا يمكن لأحد أن يرى عبر هذا، فكل ما يجري فيه غير مرئي)، إذ أنّ السماء الخارجية والداخلية هما سماء واحدة، ولكن في جزأين. وكما هي الحال في كون **الأب والابن** وجهان لإلهٍ واحد، كذلك هناك تشريح واحد ذو وجهين. ومن يعرف أحدهما سيعرف الآخر"[3].

1. **الأب** السماوي – الإنسان الأعظم – يمكن أن يقع هو الآخر فريسةً للمرض، وهو ما يمكن الطبيب من القيام بتشخيصاته وتنبؤاته البشرية. فالسماء – كما يقول باراسيلسوس – هي طبيبة ذاتها، إلا أنّ الإنسان ليس كذلك. وبالتالي يجب عليه أن "يبحث عن موقع كل الأمراض والصحّة في **الأب**، وأن يعي جيّداً أنّ هذا العضو هو عضو المريخ، وهذا

وليست النجوم أو القمر أو ما هو مثلها وحدها ما تشكّل السماوات، بل أيضاً هي النجوم فينا، وتلك التي فينا والتي لا نراها هي أيضاً تشكّل السماء. القبة الزرقاء هي اثنتان، تلك التي من السماوات وتلك التي من أجسادنا، وهما متناغمتان متوافقتان مع بعضهما تماماً. وقوة الإنسان تأتي من القبة الزرقاء العليا، وكل قدرته تكمن فيها. وكما أن القبة في السماء قد تكون قوية، كذلك تكون القبة الزرقاء في أجسامنا..". الباراغرانوم، ص56.

[1]. corpus sydereum.

[2]. Limbus: المادة الأولية أو الهيكل. (المترجم).

[3]. ص55.

هو عضو الزهرة، وهذا عضو القمر..إلخ"[1]. هذا يعني بوضوح أنّ على الطبيب تشخيص المرض والصحّة انطلاقاً من حالة **الأب**، أو السماء. فالنجوم هي عوامل إمراضيّة هامّة. "والآن، كل الأمراض تبدأ في النجوم، ومن النجوم تتجه نحو الإنسان. وهذا يعني أنه إذا كانت السماء جاهزة لذلك، فستبدأ الأمراض في الإنسان. إنّ السماء لا تدخل إلى الإنسان ـــ يجب أن نبتعد عن الهراء في أمر كهذا ـــ بل النجوم في الإنسان ـــ كما رتبتها يد الله ـــ هي تتسخ ما بدأتّه السماء وأنجبته خارجياً، وبذلك تظهر لاحقاً في الإنسان. والأمر هو كما عندما تشع الشمس عبر كأس ويلقي القمر بضوئه على الأرض: إلا أنّ هذه لا تؤذي الإنسان، كما لا تفسد جسده ولا تسبب الأمراض له. فكما لا تنزل الشمس على الأرض، كذلك لا تدخل النجوم الإنسان، وأشعّتها لا تمنح الإنسان أي شيء. **الأجسام**[2] هي من يجب أن تقوم بذلك وليست الأشعة، وهذه هي "الأجسام النجمية في الكون الأصغر"[3]، التي تمنح طبيعة **الأب**[4]. والأجسام النجمية هي ذات الجسم السماوي أو النجمي[5]. وفي مكان آخر يقول باراسيلسوس إنّ "الأمراض تأتي من **الأب**"[6] وليس من الإنسان، تماماً كما لا تأتي ديدان الخشب من الأخشاب.

2. إن النجوم[7] في الإنسان ليست ضرورية من أجل التشخيص والإنذار فحسب، بل ومن أجل العلاج أيضاً. "ومن هنا يظهر سبب عدم تجاوب السماء معك وعدم تأييدها دواءك، وبالتالي لن تتمكن من إنجاز أي شيء: إذ بدون السماء لن تستطيع شيئاً. والفن يكذب بالتالي في ذاك الموضع ذاته (أي السماء). لا تقل إن الملّيسة جيّدة للرحم ولا تقل إن

---

[1]. ص60.

[2] . Corpora.

[3]. CoprporaMicrocosmiAstrali.

[4]. ص54.

[5]. Corpus Sydereum or Astrale.

[6]. ص48 .

[7]. Astrum.

المردكوش[1] مفيد للرأس: هكذا يتكلّم الجاهل. إن مسائل كهذه لا تصدق في الزهرة ولا في القمر، وإذا رغبت أن تعمل لصالحك، فيجب أن تتمتع بسماءٍ مناسبة أو أنك لن تنال أي تأثيرٍ مفيد. وهنا يكمن الخطأ الذي أصبح شائعاً في الطب: فقط قدّم علاجاً ما، فإن أعطى نتيجة يكون هو الدواء. يمكن لأي فلاحٍ أن ينخرط في ممارسات كهذه، وهي لا تستلزم إبن سينا ولا جالينوس"[2]. عندما يتمكن الطبيب من خلق علاقةٍ صحيحة بين الجسم النجمي – أي زحل (الطحال) أو المشتري (الكبد) الفيزيولوجيان – والسماء، سيكون حينئذٍ على الطريق الصحيح" كما يقول باراسيلسوس. ويجب أن يعرف كيف يجعل المريخ النجمي والمريخ الجسدي (الجسم النجمي) يعملان لصالح بعضهما، وكيف يجمعهما ويوحّدهما سويّة. إذ إن هذا هو الجوهر الذي لم يتمكن أيّ طبيب منذ القدم بمن فيهم أنا نفسي من النفاذ إليه. وبالتالي من المفهوم أنّه يجب تحضير الدواء في النجوم وتحويله ليصبح سماوياً. إذ إنّ النجوم العليا تتسبّب بالمرض والموت، وهي تتسبب بالصحّة أيضاً. فإذا كان بالإمكان فعل أي شيء، فسيستحيل ذلك بدون النجوم. وإذا أريد أن يتمّ بواسطة النجوم، فيجب أن يكتمل التحضير في نفس وقت صناعة الدواء وتحضيره من قبل السماء"[3]. يجب على الطبيب "تمييز نوع الدواء وفقاً للنجوم، وأن يدرك أن هناك نجوماً فوق ونجوماً تحت. وباعتبار أن لا فائدة للدواء بدون السماء، وجب أن توجهه السماء". وهو ما يعني أن التأثير النجمي يجب أن يوجّه العملية الخيميائية وتحضير الأدوية الرئيسية. "إنّ طريق السماء يعلّم طريق ونظام النار في الأثانار[4]، إذ يأتي الصفير (الياقوت الأزرق) من السماء عبر الحل والتكديس والتثبيت"[5]. وعن الاستعمال العملي للأدوية يقول باراسيلسوس: "الدواء هو

---

[1]. Marjoram: المردكوش. النبتة الشهيرة في ساحل البحر الأبيض المتوسط. (المترجم).

[2]. ص73.

[3]. ص72.

[4]. Athanar: الفرن الخيميائي.

[5]. البار اغرانوم، ص77.

هو إرادة النجوم، والنجوم هي من توجهه. فما ينتمي للدماغ يتجه إلى الدماغ بواسطة القمر، وما ينتمي إلى الطحال يوجّه إلى الطحال بواسطة زحل وما ينتمي إلى القلب يوجّه إلى القلب بواسطة الشمس، وكذلك هي الحال بالنسبة للكليتين والزهرة، والكبد والمشتري، والصفراء والمريخ. وهذا لا يقتصر فقط على هذه الأعضاء والكواكب، بل وعلى كل الأعضاء الأخرى التي لا يمكن ذكرها هنا"[1].

3. وبالتالي يجب ربط أسماء الأمراض ـ وعلم التشريح، الذي لم يكن يعني لباراسيلسوس أقل من البنية الفيزيولوجية النجمية للإنسان "توافقاً مع آلة العالم"، ولا شيء أبداً يشبه ما كانت فكرة فيزاليوس[2] عنه ـ بعلم التنجيم. فلم يكن كافياً ـ وفقاً له ـ قطع الجسم وفتحه "مثل فلاحٍ ينظر إلى كتاب المزامير"[3]. لقد عنى التشريح له شيئاً ما يشبه التحليل. لذلك قال: "السحر هو التشريح الطبي. حيث يقسم السحر جسم الطب"[4]. إلا أن التشريح كان أيضاً نوعاً من إعادة تذكّر للمعرفة الأصلية الفطرية في الإنسان، التي كشفها له **النور الطبيعي**. وفي "متاهته الطبية" يقول: "كم من الكدّ والجهد يحتاج الشيطان[5] لسحب هذه الذاكرة من الإنسان، ولجعله ينسى ينسى هذا الفن النبيل ويقوده إلى تخيّلات عبثية وإزعاجاتٍ أخرى لا فنّ فيها، وتستهلك كل وقته على الأرض بلا أي ربحٍ ولا فائدة! إذ أنّ من لا يعرف شيئاً لا يحب شيئاً... أما من يفهم فيحب ويراقب ويرى"[6].

4. أما فيما يتعلّق بأسماء الأمراض، فإنّ باراسيلسوس يعتقد بضرورة تسميتها وفقاً للأبراج والكواكب، مثلاً: الداء الأسدي أو القوسي أو.. إلخ. إلا أنّه هو نفسه قلّما التزم بهذه القاعدة. وغالباً ما نسي كيف سمّى شيئاً ما،

---

[1]. ص73.
[2]. أندريه فيزاليوس (1514-1564): عالم التشريح الفلمنكي الشهير (من إقليم الفلاندرز، وهو منطقة مقسمة بين بلجيكا وفرنسا وهولندا). يعتبر أبو علم التشريح الحديث. (المترجم).
[3]. lab,med.,ch.IV (Huser,I),p.270.
[4]. lab,med.,ch.IX,p.277.
[5]. Mille Artifex.
[6]. lab,med.,ch.IX,p.278.

ليخترع له اِسماً جديداً له ليضيف أمامنا صعوبةً جديدة في محاولتنا لفهم كتاباته.

5. وبالتالي نرى أنّه وفقاً لباراسيلسوس ترتبط الإمراضية والتشخيص والإنذار والعلاج وتصنيفِ الأمراض وعلم الصيدلة والأدوية والمخاطر اليومية للممارسة الطبية، كلّها بعِلم التنجيم. لذلك يدين زملاءه: "تأكدوا من معرِفتكم ـــ أيها الأطباء جميعاً ـــ بسبب الحظ وسوء الحظ، وإلى حين تمكنكم من ذلك ابقوا بعيداً عن الطب"[1]. وهذِا يعني أنّه إذا كانت الدلالات المستنبطةِ من خريطة أبراج المرِيض سلبيّةً، فستسنح للطبيب فرصة أن يترك أثراً، وهو أثرٌ كان يستحق كل ترحيب في تلك الأيام الشاقّة، كما نعرف من سيرة العظيم د. كاردان.

6. إلا أنه لم يكتفِ بضرورة كونِ الطبيب خيميائيّاً ومنجّماً فحسب، بل ورأى أنّه يجب أن يكون فيلسوفاً أيضاً. ما الذي عناه باراسيلسوس بـــ"الفلسفة"؟ لم يكن للفلسفة كما فِهمها هو أيّة علاقة بمفهومنا عن المادّة. بل كانت بالنسبة إليه شيئاً "باطنيّاً"، إذا أمكننا القول. ويجب ألا ننسى أنّ باراسيلسوس كان خيميائياً طيلة حِياته، وأنّ علاقة "الفلسفة الطبيعية" التي مارسها بالتفكير كانت ضئيلةً جدّاً مقارنةً بالاختبار. ففي التراث الخيميائي كانت "الفلسفة" و"الحكمة" و"العلم" شيئاً واحداً. وعلى الرغم من تناولهما كأفكار مجرّدة، فقد تمّ تصوّرهما بشكل غريب وكأنهما شبه ماديين، أو على الأقل محتويان في المادة[2]، وتمّت الإشارة لهما على ذاك النحو. وهكذا فقد ظهروا بشكل الزئبق أو عطارد، الرصاص أو زحل، الذهب أو *الذهب غير العادي*[3]، الملح أو *الملح الحِكمي*[4]، الماء أو *الماء الدائم*[5]...إلخ. لقد كانت هذه المواد أسراراً، وعلى مثلها كانت الفلسفة معرفةً سريّة. وقد عنى

---

[1]. الباراغرانوم، ص67.

[2]. ومن هنا نفهم استخدام الخيميائيين الغريب ولكن المميّز في ذات الوقت للّغة، كما هي الحال على سبيل المثال في: "ذاك الجسم هو مكان العلِم، والجامع له مع بعضه".. إلخ. (ميليوس، الفلسفة الإصلاحية، ص 123).

[3] .Aurum non vulgi.

[4]. Sal Sapientiae.

[5] .Aqua Permanens.

هذا عملياً استتار الفلسفة في المادة وإمكانية اكتشافها هناك[1]. فنحن هنا نتعامل بوضوحٍ مع إسقاطات نفسيّة أي مع حالةٍ عقلية بدائية كانت مفهوماً ثابتاً تماماً في أيام باراسيلسوس، وكان العرَض الرئيسي له هو التماثل غير الواعي للذات مع الموضوع.

7. يمكن لهذه الملاحظات التمهيدية أن تساعدنا على فهم سؤال باراسيلسوس: "ما هي الطبيعة بدون الفلسفة؟"[2]. لقد كانت "الفلسفة" في الإنسان وخارجه. وكانت مثل مرآة، تتكون هذه المرآة من أربعة عناصر، وفي تلك العناصر ينعكس الكون الأصغر[3]. يمكن معرفة الكون الأصغر بمعرفة "أمّه"[4]، أي "المادّة" العنصرية. لقد كانت هناك في الواقع "فلسفتان"، ترتبط كل منهما إمّا بالفلك الأعلى أو الأسفل. تتعامل الفلسفة الدنيا مع المعادن، بينما تتعامل الفلسفة العليا مع النجوم[5]. وبهذا كان يعني علم الفلك، الفلك، ومن هنا يمكننا أن نرى كم كان رفيعاً الفصل بين الفلسفة و"العلم". ويبدو هذا واضحاً تماماً عندما يخبرنا أنّ اهتمام الفلسفة كان بالأرض والماء، وعلم الفلك بالهواء والنار[6]. وكما هي الحال مع الفلسفة، كان العلم موجوداً في كل المخلوقات، وبالتالي فإن شجرة الخوخ تنتج خوخاً بفضل علمها. وكان العلم "تأثيراً" مستتراً في الطبيعة، والمرء بحاجةٍ "للسحر"

---

[1]. يتحدّث "كتاب الأربعة" (وهو من القرن العاشر) عن **استخلاص الفكر**. ويقول أحد النصوص عن ذلك: "من يعيش على نهر الفرات هم الكلدانيّون، وهم خبراء بالنجوم وقراءتها، وهم أول من أنجز استخلاص الفكر". ربما كان سكان ضفاف الفرات أولئك هم السبئيون أو الحرّانيون، ولأعمالهم المثقّفة نعزو الفضل في نقل الكثير من الأبحاث العلمية العظيمة ذات الأصل الإسكندري. وهنا ــ كما هي الحال مع باراسيلسوس ــ يتعلّق التحوّل الخيميائي بتأثير النجوم. ويقول نفس النص: "إن من يعيش على ضفاف الفرات يحوّل الأجسام الكثيفة إلى مظهرٍ لطيف بسيط، بمساعدة الأجسام العليا"، (المسرح الكيميائي، 5، ص 144). قارن "استخلاص الفكر" مع القول الباراسيلسي بأن دفء الحياة "يجذب العلم والحكمة". راجع المقطع أدناه،39.

[2]. الباراغرانوم، ص26.

[3]. المرجع السابق، ص27.

[4]. الباراغرانوم، ص28-29.

[5]. الباراغرانوم، ص13،33.

[6]. ص47.

ليكشف عن هذه المعرفة السرية. 'كل ما عدا ذلك جنون ووهم عبثي، ولا تنتج عنه سوى الأوهام والتخيّلات". يجب "أن ترفع هبة العلم خيميائياً إلى أعلى درجة"[1]. أي يجب أن تقطّر، وتصعَّد وترفع مثل مادّة كيميائية. فإذا لم يكن "علم الطبيعة" موجوداً في الطبيب، "فلن تفعل سوى التنحنح والتلعثم وعدم التأكّد من شيء سوى من ثرثرة فمك"[2].

8. وبالتالي لن يدهشنا تضمّن الفلسفة عملاً عمليّاً: "ففي الفلسفة المعرفة، والكرة بأكملها، وهذا كله عبر الممارَسة. إذ أنّ الفلسفة ليست سوى ممارسة كروية.. حيث الفلسفة تعلم قوى وخاصيات الأشياء الأرضية والمائية... وبالتالي إذا أردنا الحديث عن الفلسفة فسأخبرك أنّه كما هناك في الأرض فيلسوف هناك في الإنسان واحد أيضاً، إذ إن أحد الفيلسوفين هو أرضي والآخر مائي"..إلخ[3]. وعلى هذا النحو أيضاً، هناك فيلسوف في الإنسان كما هناك "خيميائي" فيه، هو ــ كما سمعنا ــ المعدة. نجد وظيفة التفلسف هذه ذاتها في الأرض، ويمكن "استخلاصها" منها. وتعني "الكريّة العملية[4]" المذكورة في النص المعالجة الخيميائية للكتلة الكروية[5] أو المادّة الأساسية[6]، المادّة السرية. وهكذا فإن الفلسفة في جوهرها هي عملية خيميائية[7]. وقد كانت المعرفة الفلسفية في نظر باراسيلسوس نشاطاً للموضوع ذاته، لذلك دعاها "Zuwerffe": حيث "يرمي" الموضوع معناه على الإنسان. "فالشجرة... تعطي إسم شجرة بلا مساعدة الأبجدية"، وهي تبوح بما تحتويه، تماماً كما النجوم تفعل، وهي التي تحتوي فيها "حكمها السماوي" الخاص. وهكذا يؤكد باراسيلسوس أنّ

---

[1]. lab,med.,ch.VI (Huser,I),p273.

[2]. المرجع السابق.

[3]. Fragmenta medica, Lib.IV Columnarum Medicinae (Huser,I), p.142.

[4]. Practica Globui.

[5]. Massa Globosa.

[6]. Prima Materia.

[7]. وهنا أيضاً يظهر باراسيلسوس كخيميائي محافظ، إذ أنه حتى في القِدم كانت العملية الخيميائية تعرَف بـــ" قسم الفلسفة إلى أربعة أجزاء. (Berthelot, Alch. grecs, III, xlive, 5).

الـ"Archasius: دفء الحياة"[1] في الإنسان هو من "يجلب إليه العلم والحكمة"[2]. ويقرّ حقاً وبكل تواضع "ما الذي يبدعه الإنسان من ذاته أو عبر ذاته؟ لا شيء يكفي لترقيع زوج من السراويل القصيرة"[3]. كما أنّ عدداً ليس قليلاً من الفنون الطبية "كان من كشفه هي الأرواح والعفاريت"[4].
والعفاريت"[4].

9. لن أطيل في ذكر الاقتباسات، ولكننا يمكن أن نستنتج مما سبق كله أنّ "فلسفة" الطبيب كانت بوضوح معرفة سرية. وبالتالي فإنّ كون باراسيلسوس معجباً جدّاً بالسحر وبـ"فنون القبالة"، هو أمرٌ متوقع تماماً. فإذا لم يعرف الطبيب السحر ــ كما يقول ــ فسيكون مجرّد "مجنون طيب النية في الطب، يميل إلى الضلال أكثر منه إلى الحقيقة". فالسحر مدرّسٌ ومعلّم[5]. وهكذا فقد صنع باراسيلسوس العديد من التعاويذ والتمائم[6]، لذلك فإن خطأ شهرته السيئة بممارسته السحر يقع جزئياً عليه وحده. وعند الحديث عن الأطباء في الأزمنة القادمة ــ وهذا التحديق في المستقبل من ميزاته دوماً ــ يقول: "سيعرفون الأشياء و يتنبأون بها من معرفتهم بالأرض والتضاريس[7]، سيكونون خبراء وعلماء، سيكونون خبراء بالعلاج

---

[1]. ربما كانت كلمة "Archasius" تعني نفس "Archeus" أي "دفء الحياة"، الذي يسمى أيضاً بـ"فولكان" (إله النار والمعادن عند الرومان. المترجم). ويبدو أنه يتوضّع في أسفل البطن، ويعتني بالهضم وإنتاج "الأغذية"، تماماً كما *تنتج الأرض* الدافئة المعادن. وهو خيميائي الأرض الذي نظم " النار المعدنية في الجبال". (De transmutationibus rerum naturalium,Lib,VII,Huser,I,p900). كما نجد هذه الفكرة أيضا في "كتاب الأربعة"، حيث يدعى دفء الحياة بـ"ألكيان" أو "ألكين". "والألكين هو الروح التي تغذي وتحكم الإنسان، والتي بواسطتها يتم تحويل طعامه وإنتاجه الحيواني، وبواسطتها يوجد الإنسان". (المسرح الكيميائي،1622،5، ص152)." إن ألكين الأرض هو ألكين حيواني: في نهاية الأرض هناك قوى، مثل تلك القوى الحيوانية التي يدعوها الأطباء بالألكين". (المرجع السابق،ص191).

[2]. De Vita Longa,Lib,I, ch,IX,ed.Bodensteinmp.26.

[3]. الباراغرانوم، ص98.

[4]. Von Dem Podagra (Huser,I),p541.

[5]. Lab,med.mch,IX (Huser,I),p277.

[6]. Archidoxis magicae,Lib.I (Huser,II),p546.

[7].geomantici.

بالعلاج بالكيمياء، سيمتلكون الوجود الخامس"[1]. لقد تم تحقيق حلم الخيمياء الكيميائي، وكان باراسيلوس هو من تنبّأ بالدور المقدَّر للكيمياء أن تلعبه في طبّنا الحديث.

10. قبل أن أضع ملاحظاتي الختامية، ينبغي أن أؤكّد على وجهٍ هامٍّ جدّاً من أوجه علاجه، ألا وهو الوجه الدوائي النفسي. فباراسيلسوس كان ما يزال يمارس فن "سحر" المرض، القديم والذي قدم كتاب " Ebers Papyrus"[2] العديد من الأمثلة الممتازة عنه في مصر القديمة[3]. لقد دعا باراسيلسوس هذه الطريقة بـ"ثيوريكا: النظرية". وهو يعترف بوجود "نظرية أساسية علاجية Theorica Essentiae Curae" و"نظرية أساسية سببية Theorica Essentiae Causae"، إلا أنّه سرعان ما يضيف أنّ "النظريتان العلاجية والسببية مستترتان سويةً وهما في وحدةٍ لا تنفصل". وما سيقوله الطبيب للمريض سيعتمد على "طبيعته" الخاصة به. "يجب أن يكون كاملاً وتامّاً، وإلا لن يكتشف شيئاً". ويجب أن يمنحه نور الطبيعة تعليماته، أي يجب أن يتقدَّم حدسياً إذ الكشف وحده هو من سيمكنه من فهم "كتب الطبيعة". وبالتالي يجب على "النظرية الطبية" أن تتحدّث بفم إلهي لأن الطبيب وأدويته هما من خلق الله[4]. وكما يستمدّ اللاهوتي حقيقته من كتب الوحي المقدّسة، يستمدّ الطبيب حقيقته من نور الطبيعة. **فالنظرية** هي "طبٌّ ديني". ويقدّم باراسيلسوس مثالاً عن كيفية ممارستها وكيفية الحديث مع المريض:" فإذا أتى مريضٌ مصاب باستسقاء (خزبي) وهو يقول بأنه يشعر ببرودةٍ في كبده وغير ذلك من الكلام، فسيميل الأطباء غالباً لاعتباره مصاباً بالاستسقاء (الخزب). إن فهماً كهذا لتافه جداً. أما إذا قلت بأن

---

1. Quintum Esse . الباراغرانوم، المقدمة، ص21.
2. أحد أقدم المؤلفات الطبية المعروفة. يحتوي على أكثر من 700 وصفة سحرية وتراثية لعلاج عدد هائل من الأمراض والمشكلات، كما يتضمّن وصفاً دقيقاً مدهشاً لجهاز الدوران. (المترجم).
3. G.Ebers, Papyros E. Das hermetische Bush Uber die Arzneimittel der alten Aegpter.
4. يحب الله الطبيب أكثر من كل العلماء. لذلك على الطبيب أن يكون صادقاً وليس "مزيّفاً". (الباراغرانوم، ص95).

السبب هو منيٌّ جوّي تحوّل إلى مطر، وأنّ المطر تقطّر نحوه من الأعلى، من الخِلال (وهو الفراغ ضمن شيءٍ ما) الأوسط إلى الأجزاء السفلية، ليصبح المني بذلك مديد ماء أو بركة، أو بحيرة، حينها ستكون قد وضعت إصبعك على الجرح. والأمر كما عندما ترى سماءً صافية: وتظهر فجأةً غيمةٌ صغيرة، تكبر وتزداد حجماً لتعطي بعد ساعة واحدة من ذلك مطراً هائلاً وعواصف وفيضانات. هكذا يجب أن ننظرٍ آخذين باعتبارنا مبادئ الطب في الأمراض، كما قيل"[1]. يمكننا رؤية مدى الإيحاء الذي يجب العمل به على المريض: إذ تحرّض المقارنة الجوية تكثيفاً لتفتح كل قنوات التصريف في الجسم بعدها حالاً يتدفق منه الحبن (أية سوائل في الجسم). حتى في حالة الأمراض العضوية مثل التحريض النفسي يجب أن لا يبخس ذلك حقه، وأنا مقتنعٌ بإمكانية تعقب أكثر من حالة من الشفاء العجائبي التي اجترحها **المعلم** إلى "نظريّته" المثيرة للإعجاب.

11. أما فيما يتعلّق بموقف الطبيب من المريض، فقد كان لدى باراسيلسوس الكثير من الكلمات الجيدة ليقولها. ومن ثروة ما تفوّه به في هذا الموضوع، سأكتفي باقتباس عدة أقوالٍ له من كتابه "Liber de Caducis"[2]. "من الضروري جدّاً في البدء الحديث عن الحنان الذي يجب أن يكون متأصّلاً في الطبيب". إذ حيث لا يوجد الحب لا يوجد الفن. والطبيب والطب "هما ليسا أكثر من رحمة للمحتاج يسبغها الله". ويمكن اكتساب الفنّ عبر "العمل بحب". "وبالتالي يجب على الطبيب أن يتمتع بحب وحنان لا يقلاّن عمّا يكنّه الله للإنسان". والحنان هو "معلّم الطبيب". "أنا في خدمة الله، وهو يعينني، أنا في خدمته خارج عيادتي، وهو يعينني خارج عيادته. وبهذا يخدم كلٌّ منا عمل الآخر، وبحبٍّ كهذا يفيد كلٌّ منا الآخر". ما يفعله الطبيب ليس من عملــ"ـهِ": فهو "أداةٌ وضعتها الطبيعة لتعمل من خلالها". والطب "ينمو من تلقاء ذاته ويعلو عن الأرض إذا نحن لم نزرع شيئاً". "فممارسة هذا الفن تكمن في القلب: إذا كان قلبك مزيّفاً فسيكون الطبيب في أعماقك مزيّفاً". "لا تدع الشيطان يقول لك: هذا مستحيل". بل يجب أن

---

[1]. Lab,med.,ch.VIII (Huser,I),p.276.
[2]. Huser,I,p589 ff.

يضع الطبيب ثقته بالله. إذ "سرعان ما ستتحدّث الأعشاب والجذور إليك، وفيها ستجد القوّة التي تحتاجها". "على الطبيب أن يساهم في الوليمة التي لم يأت إليها الضيوف المدعوّون".

12. وبهذا أصل إلى نهاية محاضرتي. سأكون راضياً تماماً إذا نجحت في منحكم ولو بعض الانطباعات عن الشخصية الغريبة والقوة الروحية لهذا الطبيب المشهور الذي سمّاه معاصروه عن حق "لوثر الطب" كان باراسيلسوس أحد أعظم قامات عصر النهضة، وأحد أكثرها عمقاً. وهو ما يزال لنا لغزاً، وذلك بعد أربعمائة سنةٍ من وفاته.

القسم الثاني

فرويد في بيئته التاريخية[1]

13. إنّها دوماً لمهمّة حساسة وخطيرة أن نضع إنساناً حيّاً في منظوره التاريخي.إلا أننا يمكننا على الأقل قياس أهميته ومدى اشتراطه بظرفه التاريخي إذا شكّل عمل حياته ونظام فكره، كلاً متكاملاً كما هي الحال عند فرويد. فتعاليمه ــ التي ربّما غدت مبادؤها معروفةً لكل شخصٍ مثقّف في أيامنا هذه ــ ليست لانهائية في تشعبها، كما أنها لا تحتوي أية عناصر خارجية تكمن أصولها في ميادين علمية أُخرى، بل هي تستند إلى عدد قليل من المبادئ الشفافة التي ــ بعكس كل شيء آخر ــ تسود وتتخلّل كامل مادة تفكيره. لقد حدد منشأ هذه التعاليم تعاليمه بطريقة "التحليل النفسي" الخاصة به، محوّلاً إياها إلى نظام صارمٍ يمكن وسمه بالمطلقية. من جهةٍ أُخرى، لقد تسبب التأكيد الهائل على هذه النظرية بوقوفها كظاهرة غريبة فريدة ضد خلفيتها السياسية والعلمية. لا مكان لتتلاقى فيه مع

---

[1]. نشرت لأول مرة في الطبعتين الإنكليزية والألمانية من نفس المجلة: مترجمة من قبل كيري ف. باينز، تحت عنوان "في الطبع والشخصية: الربعية العالمية للمشخّصين النفسيين والدراسات الحليفة". (دورهام، كارولينا الشمالية)، أيلول 1932. وأيضاً: "Sigmuns Freud als Kulturhistorische Erscheinung" (النسخة الأصلية) في Charakter:eine Vierteljahresschrift fur psychodiagnostische Studien und verwandte gebiete (Berlin),I:1 (أيلول، 1932). كان يونغ محرراً مساعداً في المجلة، سوية مع أدلر، وغوردون، وألبورت، ومانفرد بلِولر، ولوسيان ليفي بروهل، وآخرين. وقد أعيد طبع المقالة في Wirklichkeit der Seele في زيوريخ عام 1934.

المفاهيم المعاصرة الأخرى، كما لم يقم مؤلفها بأي جهد واعٍ لربطها بأصولها التاريخية. وسيزداد انطباع الانعزال أكثر بظهور مصطلحاتها الغريبة التي ستقترب أحياناً من كونها مجرد رطانةٍ ذاتية. وستبدو من كل النواحي وكأنها نظرية ظهرت بالكامل في عيادة الطبيب ـ وهو ما كان فرويد سيبتهج به ـ وأنها لم تلق الترحيب سوى منه نفسه، وهي شوكةٌ في لحم العلم "الأكاديمي". ومع ذلك، فحتى أكثر الأفكار انعزالاً وأصالةً لم تهبط من السماء، بل نمت من شبكةٍ موضوعيّةٍ من الفكر تربط كل الأفكار المعاصرة لها سويةً، سواء أدركت ذلك أم لم تفعل.

14. لقد كانت الشروط التاريخية التي سبقت فرويد ظاهرة ضرورية بقدر ما كان هو نفسه، وكانت الخيمة الرئيسية لتعاليمه ـ أي: الكبت الجنسي ـ هي المشترطة بوضوح بهذا المعنى التاريخي. ومثل معاصره العظيم نيتشه، وقف فرويد في نهاية العهد الفيكتوري[1] التي لم تتمتع أبداً بإسم مناسب كهذا في القارة على الرغم من وسمها للبلدان الألمانية والبروتستانتية بقدر ما وسمت البلدان الأنغلوسكسونية. لقد كانت الحقبة الفيكتورية عصر كبت لكل محاولة متوترة لإحياء المثل الضعيفة اصطناعياً، في إطار الاحترام البورجوازي عبر تفسيرات أخلاقية ثابتة. وكانت هذه المثل هي البراعم الأخيرة للأفكار الدينية الجمعية القروسطية، قبل هزّها بعنف من قبل التنور الفرويدي والثورة التالية. وبالترافق مع ذلك، كانت الحقائق القديمة في الحقل السياسي قد أصبحت فارغة ومهددة بالانهيار. ومع ذلك كان من المبكر جداً توجيه الضربة الأخيرة، وتم بذل كل جهدٍ في القرن التاسع عشر لمنع اختفاء كل العصور الوسطى المسيحية

[1]. العهد الفكتوري: هو الفترة بين 1837–1901، وسمّي كذلك نسبةًإلى الملكة فكتوريا التي حكمت إنكلترا أثناءها. (المترجم).

بالكامل. لقد أدينت الثورات السياسية، وأحبطت كل التجارب الأخلاقية عبر آراء الطبقة الوسطى الرائجة، ووصلت الفلسفة السياسية لأواخر القرن الثامن عشر إلى نهاياتها في محاولة شاملة جديدة لحبس العالم في شبكةٍ واحدة من الفكر ذي النموذج القروسطي. إلا أنه وفي سياق القرن التاسع عشر، ضرب التنور الفكر شيئاً فشيئاً، وخصوصاً في شكل العقلانية والمادية العلمية.

15. كان هذا هو الرحم الذي ترعرع فيه فرويد، والذي تشكلت صفاته العقلية ضمن حدوده. لقد تمتع بشغفٍ لشرح كل شيء منطقياً، تماماً كما كان الأمر في القرن الثامن عشر، وكانت إحدى مقولاته المفضّلة هي مقولة فولتير"[1]. وقام بكل رضا بالإشارة إلى العيوب في البلورة، فسقطت كل الظواهر النفسية المعقَّدة مثل الفن والفلسفة والدين كلها تحت منظار شكّه، وبدت كما لو "لم تكن سوى" عمليات كبتٍ للغريزة الجنسية. لقد نجم هذا الموقف المستنقص والسلبي لدى فرويد نحو القيم الأخلاقية السائدة، عن الشروط التاريخية التي سبقت مجيئه مباشرةً. فهو يرى ما يجبره زمانه على رؤيته. وهو ما يظهر بوضوحٍ تام في كتابه "مستقبل وهم"، حيث يرسم صورةً للدين تتوافق تماماً مع الأحكام المسبقة لعصره المادي.

16. لقد نجم شغف فرويد الثوري بالتفسيرات السلبية من الحقيقة التاريخية لتزييف العصر الفيكتوري لقيمه الثقافية من أجل إنتاج منظور الطبقة الوسطى للعالم، ومن بين الوسائل التي استخدمها ذاك العصر لذلك، لعب الدينُ ــ أو بالأصح: دين الكبت ــ الدور الرئيسي. لقد كان دين العار هذا هو من سلط فرويد عينيه عليه. والأمر ذاته يصدق على فكرته عن الإنسان: إذ تقف خاصيات الوعي الإنساني ــ شخصيّته المزيّفة مثالياً ــ على أرضٍ

---

[1]. "إسحقْ كل عيب". (المترجم).

مظلمةٍ هي الأُخرى، أي على أساس جنسيّة طفولية مكبوتة. وتعتمد كل ملَكةٍ إيجابية أو نشاطٍ خلاق على مقدارٍ ما من السلبية الطفولية، في توافقٍ مع الشعار المادي: "الإنسان هو ما يأكل".

17. إن هذا المفهوم للإنسان – إذا تناولناه تاريخياً – هو رد فعل على الميل الفيكتوري لرؤية كل شيء بشكلٍ وردي ووصمه في ذات الوقت بشكل دوني. كان ذاك عصر "التسلل" العقلي الذي أفضى في النهاية إلى نيتشه، الذي أجبر على التفلسف باستخدام مطرقة. وبالتالي فإنّ عدم ظهور الدوافع الأخلاقية كعوامل مقرّرة في الحياة الإنسانية في تعاليم فرويد، هو أمرٌ منطقي تماماً. فهو يراها كأخلاقيات تقليدية، يفترض بشكل مبرَّر عدم وجودها في شكلها ذاك، أو حتى عدم وجودها إطلاقاً، هذا إذا لم يكن أحد الآباء أو عدد منهم هم من اخترعوا وصايا كتلك ليحموا أنفسهم من العواقب المأساوية لعجزهم الجنسي. وقد استمرت تلك الوصايا بالوجود منذ ذلك الحين – لسوء الحظ – في الأنا الأعلى لكل فرد. إن هذه النظرة المستنقِصة بشكلٍ غريب هي مجرد عقاب ناتج عن الحقيقة التاريخية لكون أخلاق العصر الفكتوري ليست بأكثر من أخلاقٍ تقليدية وخلقٍ لمعلم عالمي فظ.

18. ومن هذا المنظور يكون فرويد ممثِّلاً لاستياء القرن الجديد من القديم، بكل ما في ذاك القديم من أوهامٍ وهرطقةٍ وأنصاف حقائق وزيف وانفعالاتٍ مرهقة وأخلاقياتٍ مريضة وتديّنٍ مريضٍ واهن وطَعم مثيرٍ للأسى، ويمكن رؤيته – في رأيي – بشكلٍ أكثر دقة كنذيرٍ لطرقٍ جديدة وحقائق جديدة. إنه مدمّرٌ عظيم يحطّم قيود الماضي. وهو يحررنا من الضغط الوخيم لعالَمٍ من العادات الفاسدة. وهو يبيّن كيف يمكن فهم القيم التي آمن بها آباؤنا، بمعنىً مختلف تماماً: على سبيل المثال، الزيف

الوجداني حول الأبوين الذين يعيشان فقط من أجل أطفالهم، أو الابن النبيل الذي يبجّل والدته طيلة حياته، أو الابنة المثالية التي تفهم أباها بالكامل. لقد آمن الناس بهذه الأشياء سابقاً بدون أي تفكير نقدي، إلا أنّه ومنذ وضع فرويد فكرة التثبيت السفاحي الكريهة، على طاولة العشاء كموضوعٍ للنقاش ظهرت الشكوك الصحيّة، وإن كان لا يصحّ الذهاب بها بعيداً وذلك لأسباب تتعلّق بالصحّة.

19. يجب التعامل مع النظريّة الجنسية ــ إذا أردنا فهمها بشكلٍ صحيح ــ كنقدٍ سلبي لعلم النفس المعاصر. ويمكن أن نصل إلى اتّفاق حتى مع أشدّ تأكيداتها تشويشاً، إذا ما عرفنا ماهية الشروط التاريخية التي توجّهت هذه النظرية ضدّها.فحالما نعرف كيف شوّه القرن التاسع عشر حقائق طبيعية تماماً محوّلاً إياها إلى قيمٍ أخلاقية وجدانية لكي لا تزعج صورتها الحقيقية العالم، يمكننا أن نفهم ما الذي عناه فرويد بالتأكيد على أن الطفل يختبر مسبقاً الحالة الجنسية على ثدي أمّه، وهو التأكيدُ الذي أثار ضدّه أشد الثورة والاحتجاج، إذ يلقي هذا التأويل بظلال الشك والشبهة على براءة الطفل على ثدي أمّه التي يضرب بها المثل، وبالتالي على علاقة الأم ــ الطفل. ذاك هو جوهر موضوع التأكيد، إنّه طلقة صوّبت إلى قلب "الأمومة المقدّسة". إنّ حقيقة أنّ الأمهات يحملن الأطفال ليس أمراً مقدَّساً بل هو طبيعي فحسب. فإذا قال الناس إنّه مقدّس، يجب على المرء الاشتباه بقوّة برائحة شيء ما غير مقدَّس لا بدّ أنّه يتستّر به. وقد قال فرويد بصوتٍ عالٍ: "ما الذي خلفه"، وبقوله ذاك لم يفعل ــ لسوء الحظ ــ سوى تلطيخ صورة الطفل بدلاً من الأم.

20. لا تتمتع النظرية الجنسيّة الطفلية ــ من الناحية العلمية ــ سوى بأهميّة ضئيلة. إذ لن يتغير أي شيءٍ بالنسبة ليرقة الفراشة سواء قلنا إنّها

تأكل الورقة بلذةٍ عاديّة أم بلذةٍ جنسية. ومساهمة فرويد التاريخية لا تتمثّل في هذه الأخطاء المدرسية للتأويل في ميدان العلم الاختصاصي، بل في الحقيقة التي قامت عليها بكلّ حقّ شهرته، ألا وهي تحطيمه للأصنام القديمة ــ تماماً كما في نبوءة العهد القديم ــ وكشفه في وضح النهار و بلا أيّة شفقة فساد وعفونة النفس المعاصرة. وكلما ارتكب اختزالاً مؤلماً خاطئاً، (كما هي الحال عندما يشرح إله القرن العشرين كنسخةٍ ممجّدة من البابا، أو الركض خلف المال كلذّة طفولية في التغوّط)، كونوا متأكدين من أنّه يقوم بهجوم على مبالغة في تقدير أو تزييفٍ جمعي، فأين ــ على سبيل المثال ــ يتواجه الله العذب في القرن التاسع عشر مع الإله الخفي[1] كما في تعاليم لوثر؟ ألا يفترض كل الناس الطيبين أنّ الناس الخيرين هم أيضاً من يكسبون أموالاً كثيرة؟

21. مثل نيتشه، ومثل الحرب العظمى، وكما هي الحال مع جيمس جويس ــ نظيره الأدبي ــ،مثّلَ فرويد إجابةً على مرض القرن التاسع عشر. وفي هذا تمثّلت حقّاً أهميّته الأساسية. وهو بالنسبة للتقدميين لا يقدّم أي خطّة بنّاءة، لأنّه حتى في مع توافر أقوى إرادة وأكثر الجهود جرأةً لن يكون بالإمكان تحقيق كل الأمنيات السفاحية والاضطرابات الأُخرى في النفسية الإنسانية في الحياة الحقيقية. في المقابل، كان القساوسة البروتستانتيون قد انغمسوا سلفاً في التحليل النفسي لأنّه بدا لهم كأداةٍ ممتازةٍ لتحسيس وعي الناس لخطايا هي أكثر من مجرّد تلك الواعين لها، وهو انعطاف غريب حقّاً ولكنه منطقي جداً لأحداثٍ كان قد سبق وتنبّأ بها قبل سنوات في "ستانلي هول" في سيرةٍ ذاتية. وقد بدأ حتّى الفرويديون بملاحظة كبتٍ جديد بل وحتى عديم الروح ــ مفهوم تماماً ــ إذ لا أحد

---

[1] .Dues absconditus.

يعرف كيف يتصرف باتجاه أمنياته المتضاربة. وفي المقابل، بدأ المرء يفهم إلى أي حدّ يتعذّر تجنب كبت تلك الأشياء.

22. ولكي يلطّف ألم الوعي هذا، ابتكر فرويد فكرة التصعيد. والتصعيد لا يعني أقل من حيلة الخيميائي لتحويل الدوني إلى نبيل، والسيئ إلى جيّد، وما لا فائدة منه إلى مفيد.إنّ أي شخص يعرف كيفية القيام بهذا سيضمن شهرةً خالدة. إلا أنّه ولسوء الحظ، ما يزال سرّ تحويل الطاقة بدون استهلاك كميّةٍ أكبر من الطاقة، عصيّاً على الفيزيائيين. ويبقى التصعيد ــ حالياً ــ تلبية ورعة للأمنيات، ابتُكر لإسكات الأسئلة غير المناسبة.

23. لا أرغب أثناء مناقشة هذه المسائل بجعل التأكيد الرئيسي منصبّاً على الصعوبات المهنية التي تواجه المعالج النفسي، بل على الحقيقة الواضحة في أنّ برنامج فرويد ليس تقدمياً. فكل ما يتعلّق به كان متجهاً للوراء. واهتمام فرويد كان منصبّاً على منشأ الأشياء فحسب، ولم يكن يعنيه أبداً إلى أين تذهب. فالحاجة العلمية للسببية هي كانت المحرك الأول لبحثه عن الأسباب، وإلا لم تكن لتفوته أبداً أنّ للعديد من الحقائق النفسية تفسيرات مختلفة تماماً عن تلك المستندة إلى "تزييف محض لوقائع مخزية"[1].

24. وكمثال ممتاز عن هذا يمكننا أن نتناول مقالته عن ليوناردو دافنشي ومشكلة الأمّين. حقاً كان لدى ليوناردو أم شرعية وزوجة أب، إلا أن مشكلة ازدواجية الأم قد تكون موجودةً كدافعٍ أسطوري حتّى لو لم توجد الأمّان في الواقع. فغالباً ما كان لدى الأبطال الأسطوريين أمّان، وقد كان هذا العرف الأسطوري موضةً لدى الفراعنة. إلا أن فرويد توقّف قليلاً عند الحقيقة السفيهة. حيث يرضي نفسه بفكرة وجودِ شيءٍ ما غير سار أو

[1]. Faux pas of chroniquescandaleuse .

سلبي مختبئاً تحت هذه الحالة. ومع أن هذه العملية ليست "علمية" تماماً بعد، فقد كنت سأمنحها قيمةً أكبر ـ من منظور العدالة التاريخية ـ لو كانت منيعة علمياً. فكل الخلفية المظلمة الموجودة أيضاً في مشكلة ليوناردو يمكن أن تفهم عبر مقاربة علمية ضيقة، وبالتالي ستغدو مهمة فرويد التاريخية بكشف الظلمة خلف الواجهات المزيفة غير ممكنة. ولا أهميّة هنا لهذا النزر اليسير من عدم الدقة العلمية. إذ لو تمعن المرء في أعماله بشكل نقدي ودقيق، فسيخرج بانطباع أن هدف فرويد في خدمة العلم قد انحرف سرّاً إلى مهمة ثقافية هو نفسه غير واعٍ لها، وأن هذا قد حدث على حساب تطوير نظريته. فاليوم، يجب أن يمنح صوت شخصٍ يبكي في البرية لحناً علميا حتماً إذا رغب بالوصول إلى أذن الناس. ويجب أن نكون قادرين ـ أياً كانت التكاليف ـ على القول إن العلم هو من كشف ذلك، إذ أنّ ذلك وحده هو المقنع. بل وحتى العلم نفسه ليس دليلاً ضدّ النظرة العالمية غير الواعية. فكم سيكون سهلاً أن نتناول لوحتي ليوناردو "القديسة آن" و"العذراء والطفل المسيح" كتمثيلٍ تقليدي للدافع الأسطوري للأمّين! إلا أنه بالنسبة إلى علم النفس الفرويدي في أواخر العهد الفكتوري ـ ولجزءٍ كبير من العامة أيضاً ـ من الأفضل بكثير أن يثبت بعد "استقصاءٍ شامل" أن الفنان العظيم يعود بفضل وجوده إلى خطأ أبيه المحترم! وتمضي هذه الدفعة إلى العمق، إلا أن فرويد يقوم بهذه الدفعة ليس بدافع هجر العلم من أجل الثرثرة، بل لأنه تحت ضغط "روح العصر" التي تدفعه ليكشف الجانب المظلم الممكن من النفسية الإنسانية.ومع ذلك فإن المفتاح العلمي لهذه الصورة هو حقاً دافع ازدواج الأم، إلا أن ذلك لا يحرك سوى قلة تهمها المعرفة حقاً مهما كانت غير رائجة. إن فرضية كهذه ستترك العامة لا مبالين، لأن تفسير فرويد السببي أحادي الجانب يعني لهم أكثر بكثير مما يعني للعلم.

25. من المسلم به أن العلم يكافح من أجل حقيقةٍ حيادية شاملة مستقيمة. إلا أن نظرية فرويد هي في أحسن أحوالها حقيقةً جزئية، وبالتالي هي مضطرة للحفاظ على ذاتها وفعاليتها، لأن تتمتع بصرامة العقيدة وعصبية المحقق. وبالنسبة لحقيقة علمية، عبارة صغيرة تكفي. أما نظرية التحليل النفسي فلا نية لديها ــ سرّاً ــ لتمرير أية حقيقة علمية صارمة، بل تهدف بدلاً من ذلك للتأثير على أكبر عدد من العامة. ومن هنا يمكننا أن نميّز منشأها في عيادة الطبيب. وهي تبشر بتلك الحقائق ذات الأهمية العظمى التي تقول بأن عصاب أوائل القرن العشرين يجب أن يُفهم لأنه ضحية غير واعية لعلم النفس الفكتوري المتأخّر. فالتحليل النفسي يدمّر القيم المزيَّفة فيه شخصياً عبر كيّ عفونة القرن الميت. وبذلك هو ينذر بزيادة هائلة في المعرفة العملية التي قدّمت دراسةً لعلم النفس العصابي هي الأكثر ثباتاً واستمرارية حتى الآن. ويجب هنا أن نشكر أحادية فرويد الجريئة إذا كان الطب الآن في موقع معالجة حالات العصاب فردياً وجعل النفسية الفردية موضوعاً للبحث. فقبل فرويد لم يحدث هذا إلا كفضولٍ نادر.

26. ولكن باعتبار أن العصاب ليس داءاً خاصّاً بالحقبة الفكتورية بل يتمتع بانتشارٍ واسعٍ عبر الزمان والمكان، وبالتالي وجد بين أناسٍ لم يكونوا بحاجة لأي تنويرٍ جنسي خاص أو تدمير افتراضاتٍ مؤذية خاصة بذلك، فإنّ نظريةً للعصاب أو الأحلام مرتكزة إلى حكمٍ مسبقٍ فكتوري هي في أحسن الأحوال ذات أهمية ثانوية للعلم. وإذا لم يكن الأمر كذلك، فسيسقط مفهوم أدلر المختلف جداً ولن يكون له أي تأثير. يختزل أدلر كل شيء ليس إلى مبدأ اللذة بل إلى دافع السلطة، ونجاح نظريته واضح لا يحتاج لأي إثبات. تعيدنا هذه الحقيقة بوضوحٍ مدوّخ إلى أحادية الجانب في نظرية

فرويد. إن نظرية أدلر أحادية الجانب أيضاً، إلا أن تناولها سويةً مع نظرية فرويد سينتج صورةً أكثر شموليةً ووضوحاً عن الاستياء من روح القرن التاسع عشر. والارتداد الحديث عن كل مثل آبائنا هو واضح تماماً في نظرية أدلر.

27. إنّ الروح الإنسانية ليست نتاجاً بسيطاً لروح العصر، بل هي شيءٌ ذو ثباتٍ واستقرارٍ أكبر بكثير. والقرن التاسع عشر هو مجرّد ظاهرة محلية وعابرة، لم تترك سوى طبقة رقيقةٍ من الغبار على النفسية القديمة للنوع البشري. حالما تزال هذه الطبقة وتنظَّف نظاراتنا المهنية، ما الذي سنراه؟ وكيف سننظر إلى النفسية، كيف سنشرح عصاباً ما؟ هذه مشكلةٌ تواجه كل محلِّل لم تشف حالاته حتى بعد أن كشف كل الخبرات الجنسية الطفولية، وبعدما شرّح كل قيمها الثقافية إلى عناصر شاحبة لا لون لها، أو حتى عندما يصبح المريض تلك الرواية الغريبة: "شخص طبيعي" وحيوان اجتماعي.

28. يجب أن لا ترتكز نظرية نفسية عامّة تدّعي العلمية على تشوّهات القرن التاسع عشر، ويجب أن تكون أية نظرية للعصاب قادرة على شرح الهستيريا بين شعب الماوري. وحالما تغادر النظرية الجنسية الحقل الضيق لعلم النفس العصابي وتتدفع إلى حقولٍ أُخرى، ـــ من مثل علم النفس البدائي ـــ ستقفز أحاديتها وعدم كفايتها إلى الواجهة مباشرةً. فالتبصّرات المستمدّة من ملاحظة حالات العصاب الفيينّي بين عامي 1980 و1920 تبدو أدوات فقيرة عند تطبيقها على مشكلات الطوطم والتابو، حتى عندما يتم ذاك التطبيق بشكلٍ بارع جداً. لم ينفذ فرويد إلى تلك "الطبقة الأعمق الموجودة لدى كل الناس. لم يكن بإمكانه فعل ذلك بدون خيانة مهمته التاريخية. وهي مهمة أنجزها، مهمة تكفي لحياةٍ كاملة من العمل، وتستحق كل الشهرة التي نالتها.

في ذكرى سيغموند فرويد[1]

29. لقد ارتبط التاريخ الثقافي للخمسين سنةٍ الماضية بقوةٍ باِسم سيغموند فرويد، مؤسّس التحليل النفسي، الذي توفّي لتوّه. وقد أثّرت النظرة الفرويدية عملياً على كل مجال من مجالات الفكر المعاصر، باستثناء العلوم الدقيقة. ففي أي مكان لعبت النفسية الإنسانية دوراً مضلّلاً، تركت هذه النظرة بصمتها، وخصوصاً في حقل علم الأمراض النفسية، ثمّ في علم النَفس والفلسفة وعلم الجمال وعلم الأعراق وعلم نَفس الدين. كلّ ما يمكن للإنسان قوله حول طبيعة النفسية ــ سواء كان صحيحاً أم مجرد صحيحٍ ظاهرياً ــ سيلمس بالضرورة أسس كل العلوم الإنسانية، بل وحتى الاكتشافات القطعية التي ظهرت في ميدان الطب، والتي ــ كما نعلم ــ لا يمكن عدّها بين "الإنسانيّات".

30. كان فرويد أوّل "اختصاصي عصبي" بالمعنى الأكثر صرامةً للكلمة، وقد بقي كذلك بكل ما للكلمة من معنى. لم يكن من حيث تدريبه طبيباً نفسياً ولا عالم نفسٍ ولا فيلسوفاً. ففي الفلسفة افتقرَ لأساسيات عناصر التعليم. وقد أكّد ذات مرّة لي شخصيّاً أنه لم يسبق له أبداً أن قرأ نيتشه.

---

[1]. طبعت في الأصل بعنوان: "Sigmund Freud: Ein Nachruf"، في Sonntagsblatt der Basler Nachrichten,XXXIII: 40 في تشرين الأول 1939. توفي فرويد في أيلول 1923.

وهي حقيقة لها أهميتها في فهم وجهات نظر فرويد الخاصّة، والتي تميّزت بافتقارٍ واضحٍ لأية مقدّمات فلسفية. فنظرياته تحمل الدمغة الواضحة لعيادة الطبيب. ونقطة النهاية الدائمة لديه هي النفسية المتدهورة عصابياً، والتي تكشف أسرارها بمزيجٍ من الممانعة والمتعة المتسترة مرضياً أمام العين النقدية للطبيب. ولكن، وكما هو الطبيب العصابي ممثل للعقلية المحلية والمعاصرة ـ بالإضافة إلى مرضه الخاص ـ هناك جسر يصل منظور الطبيب لحالته الخاصة مع بعض الافتراضات العامة. لقد مكن وجود هذا الجسر فرويد من تحويل حدسه من الحدود الضيّقة للعيادة إلى العالم الواسع للأفكار الأخلاقية والفلسفية والدينية، والتي دلت هي الأخرى ـ بكل أسف ـ على هشاشتها أمام هذا الاستقصاء النقدي.

31. يدين فرويد بزخمه الأساسي إلى **تشاركوت**، أستاذه العظيم في سالبترييز. كان الدرس الأساسي الأول الذي تعلمه هناك هو تعلم التنويم الإيحائي والإيحاء، وقد ترجم في عام 1888 كتاب برنهايم حول الموضوع الأخير. أمّا الثاني فكان اكتشاف تشاركوت أن الأعراض الهستيرية كانت نتيجةً لأفكار معيّنة استولت على "دماغ" المريض. وقد شرح تلميذ تشاركوت ـ بيير جانيه ـ نظريته هذه في عمله "Neureses et idees fixes العصاب والأفكار الثابتة" وزوّدها بالمبادئ الضرورية. وقد صقل زميل فرويد في فيينا ـ جوزيف برير ـ حالة توضيحية لدعم هذا الاكتشاف شديد الأهميّة (الذي كان موجوداً أمام أطباء العائلة منذ زمن طويل)، بانياً عليه نظريةً سيقول فرويد عنها "تتوافق مع النظرة القروسطية حالما نستبدل الصيغة العلمنفسية بعفريت التخيلات الرهبانية". وهكذا تم الاستيلاء على نظرية الاستحواذ القروسطية (التي قلّصت من قبل جانيه إلى "الهوس") من قبل برير وفرويد في شكلٍ أكثر إيجابية،حوّلت فيه الروح الشريرة ـ

لتعكس المعجزة الفاوستية ـ بالكامل إلى "وصفة علمنفسية". ويحق لكلا الباحثين الفخر ـ بعكس جانبه العقلاني ـ بعدم تلميع المماثلة الهامة بالاستحواذ، بل بحثا بدلاً عن ذلك ـ تبعاً للنظرية القروسطية ـ عن العامل المسبب للاستحواذ من أجل طرد الروح الشريرة. لقد كان برير أول من اكتشف أنّ "الأفكار" المرضية هي ذكريات أحداث معيّنة دعاها "Traumaرضحية". لقد انتقل هذا الاكتشاف بالعمل الذي تم في سالبترير خطوةً إلى الأمام، ووضع الأساس لكل نظريات فرويد. وأدرك كلا الرجلان في وقت مبكر يعود إلى عام 1893 الأهمية الهائلة لاكتشافاتهما. وأدركا أنّ "الأفكار" المنتجة للأعراض كانت متجذّرةً في "الوجدان". وقد تمتّع هذا الوجدان بميزة أنه لا يأتي للسطح أبداً، وبالتالي كان خارج مجال الوعي دوماً. وكانت مهمّة المعالج تتمثّل في "تحرير" الوجدان "المحتقن".

32. لقد كانت هذه الصياغة المؤقتة بسيطة حقاً، بسيطة إلى حدّ يصعب معه إيفاء جوهر العصاب عموماً حقه. ومن هنا ابتدأ فرويد بحثه المستقل. وكان ذلك في سؤال الرضح[1] الذي شغله. وسرعان ما اكتشف (أو اعتقد أنّه اكتشف) أنّ العوامل الرضحية كانت غير واعية بسبب شدّة ألمها. إلا أنّها كانت مؤلمة لأنها ـ وفقاً لآرائه في ذلك الوقت ـ كانت مرتبطة جميعاً بمدار الجنس. لقد كانت نظرية الرضح الجنسي هي نظرية فرويد المستقلّة الأولى حول الهستيريا. كل مختص يتعامل مع العصابات يعرف كم يكون المرضى عرضةً للإيحاء من جهة، وكم هي غير موثوقةٌ تقاريرهم من جهة أُخرى. وبالتالي كانت النظرية تخطو على أرضٍ زلقةٍ خطرة. ونتيجةً لذلك، سرعان ما شعر فرويد أنّه مضطرٌ لتصحيحها بشكلٍ مستترٍ إلى حدٍّ ما، وذلك عبر عزو العامل الرضحي إلى تطور شاذ

---

[1]. الرضح: مصطلح طبي يعني "الصدمة ". (المترجم).

لتخيلات طفولية. وقد قال بأنّ القوة المحرِّكة خلف هذا النشاط التخيّلي المسرف هي الجنسية الطفولية، التي لم يرغب أحدٌ بالحديث عنها قبلاً. كانت هناك العديد من حالات التبكير precocity الشاذ في النمو معروفةً منذ زمنٍ طويل في الأدب الطبي، إلا أنّه لم يفترَض قبلاً أنها الحالة في أطفال طبيعيين نسبيّاً. لم يرتكب فرويد هذا الخطأ هو الآخر، كما لم يتصور أيّ شكلٍ ملموس للنمو المبكّر. لقد كانت المسألة هي إعادة صياغة أو تأويل للحالاتِ الطفلية الطبيعية عموماً، وفقاً لتعابير الجنسية. أطلقت هذه النظرة عاصفةً من القرف والنقمة، في الدوائر المهنية في البداية ثم بين العامة المثقفين لاحقاً. وبغض النظر عن حقيقة أن كل فكرة شديدة الجذرية تستفزّ حتماً أعنف مقاومة لدى الخبراء، كان مفهوم فرويد عن الحياة الغريزية لدى الأطفال تعدياً على ميدان علم النفس الطبيعي والعام، إذ أنّ ملاحظاته من علم نفس العصاب انتقلت إلى ميدان لم يكشف أبداً من قبل بهذا القدر.

33. لم يستطع الاستقصاء الدقيق المؤلم للحالات العقلية العصابية والهستيرية ـــ بشكلٍ خاص ـــ إخفاء حقيقة أن مرضى كهؤلاء غالباً ما يبدون حياةً حلمية نشطةً بشكلٍ غير عادي، وأنهم يحبون رواية أحلامهم، عن فرويد. وكثيراً ما كانت بنيةٌ وأسلوب تعبيرهم عن أحلامهم تتوافق مع أعراض عصابهم. وكانت حالات القلق وأحلام القلق تنشأ بوضوح من نفس الجذر. وبالتالي لم يتمكن فرويد من تجنب تضمين الأحلام في مجال استقصاءاته. لقد أدرك منذ وقتٍ مبكّر جدّاً أنّ "احتقان" التأثير الرضحي كان ناجماً عن كبت مادّة "متنافرة". والأعراض كانت عبارة عن بدائل للنزوات والأمنيات والتخيّلات التي أُخضِعَت ـــ بسبب شدّة ألمها الأخلاقي أو الجمالي ـــ إلى "رقابة" فرضتها الأعراف الأخلاقية. بكلماتٍ أُخرى، دُفِعت من العقل الواعي بواسطة موقفٍ أخلاقيٍّ ما، ومنعها تثبيط معيّن من

استعادتها في الذاكرة. لقد أصبحت "نظريّة الكبت" ــ كما دعاها فرويد ــ مركز علم النفس لديه. وبحكم قدرتها على تفسير العديد من الأشياء العظيمة، لن نستغرب تطبيق نظريته هذه على الأحلام أيضاً. إنّ كتاب فرويد "تفسير الأحلام" الذي كتبه في عام 1900 هو كتاب هام جداً ويمثل بداية عهدٍ جديد، وربما كانت أقدم محاولة قدمت إطلاقاً لكشف لغز النفسية غير الواعية على أرضٍ تجريبية صلبة. لقد التمس فرويد بمساعدة مادة حالات إثبات أنّ الأحلام هي تحقيق مقنّع لأمنيات. وشكّل هذا البسط "لآلية الكبت" ــ وهو مفهوم استعاره من علم نفس العصاب ــ ليتضمّن ظاهرة الأحلام ثاني تعدٍّ على مجال علم النفس العادي. وكانت له نتائج هائلة، إذ أثار مشكلات تطلّب حلّها معدّات أكثر دقّةً واقتضاباً من الخبرات المحدودة لعيادة الطبيب.

34. لربما كان "تفسير الأحلام" أكثر كتب فرويد أهمّيّةً، وهو أكثرها عرضةً للهجوم في ذات الوقت. بالنسبة لنا ــ نحن المعالجين النفسيين اليافعين ــ كان نبعاً من الإلهام، إلا أنه كان بالنسبة لزملائنا الأكبر سنّاً محلّ هزء وسخرية. فكما هي الحال مع إدراكه تميّز العصاب بـــ"استحواذ" القرون الوسطى، قام فرويد بمعاملته الأحلام كمصدر شديد الأهمية للمعلومات عن الصيرورات غير الواعية ــ إذ كما قال: "الحلم هو الطريق الملكي إلى اللاوعي" ــ بإنقاذ شيء من أكثر الأشياء قيمةً في الماضي، في وقتٍ بدا فيه أنّه غاص في غياهب النسيان بلا رجعة أبداً. لطالما تمتّعت الأحلام في الطب القديم كما في الأديان القديمة بأهميّة رفيعة وهيبةٍ تضاهي هيبة الوحي. وأن تقوم في بداية القرن بجعل شيءٍ عديم الشعبية إطلاقاً كالأحلام موضعاً للنقاش الجدي، هو الشجاعة العلمية بحدّ ذاتها. وأكثر ما أذهلنا كمعالجين نفسيين يافعين لم تكن التقنية ولا النظرية ــ اللتان بدت

كلتاهما بالنسبة لنا مثيرتين للجدل جداً ـ بل حقيقة ما إذا كان لأي شخصٍ أن يتجرّأ على استقصاء الأحلام بأي شكلٍ من الأشكال. لقد فتح طريق الاستقصاء هذا الباب لفهم الأوهام والهلوسات الفصامية من الداخل، في حين لم يكن المعالجون النفسيون الآخرون حتى حينها بقادرين على أكثر من وصفها من الخارج. كما قدّم "تأويل الأحلام" مفتاحاً للعديد من الأبواب المقفلة في علم نفس حالات العصاب والناس العاديين.

35. تمّ لاحقاً تطبيق نظرية الكبت على تأويل النكات، ونشر فرويد في عام 1905 بحثه المسلّي "النكات وعلاقتها باللاوعي"، وهو مدخل لـ"علم النفس المرضي في الحياة اليومية". تميز كلا هذان الكتابان بإمكانية القراءة باستمتاع والاستفادة منه من قبل الناس العاديين. أما الغزوة التي قام بها خلف خطوط نظرية الكبت باتجاه ميدان علم النفس البدائي، كما حدث في كتابه "الطوطم والتابو"، فقد كانت أقل توفيقاً. إذ أن تطبيق مفاهيم مأخوذة من علم نفس العصاب على أساليب تفكير البدائيين لم يشرح تلك الأساليب بل لم يؤد سوى إلى إظهار عدم كفاية ذاك العلم بشكلٍ أشد وقعاً.

36. لقد حدث التطبيق الأخير لهذه النظرية في ميدان الدين، وذلك في كتابه "مستقبل وهم" في عام 1927. وعلى الرغم من وجود الكثير مما يمكن الدفاع عنه في "الطوطم والتابو"، إلا أننا لا يمكن أن نقول الأمر عينه لسوء الحظ عن هذا العمل الأخير. فقد ظهر عدم كفاية تدريب فرويد في الفلسفة وتاريخ الدين واضحاً بشكلٍ مؤلم، فضلاً عن حقيقة عدم تمتعه بأي فهمٍ لماهية الدين. وفي أواخر حياته كتب كتاباً عن موسى الذي قاد أطفال إسرائيل إلى "أرض الميعاد" ولكن لم يسمح له هو نفسه بوضع قدمٍ فيها.إن وقوع اختياره على موسى لم يكن مصادفةً على الأغلب في حالة شخصيّة مثل فرويد.

37. وكما قلت في البداية، يجب تذكر فرويد دوماً كطبيب. لأن كل اهتمامه في الحقول الأُخرى كان نابعاً من الصورة السريرية المستورة للعصاب أمام عينيه، وهو الموقف ذاته تماماً الذي يجعل الناس مرضى ويمنعهم بقوة من التمتع بالصحّة. وأي شخصٍ تترسخ هذه الصورة أمام عينيه سيرى دوماً العيوب في كلّ شيء، ومهما كافح ضدها سيشير دوماً إلى ما ترغمه هذه الصورة الاستحواذية بشكلٍ شيطاني على رؤيته: نقطة الضعف، الأمنية غير المتحقّقة، الاستياء الخفي، السرّ، التحقيق غير الشرعي لأمنيةٍ شوّهها "المراقب". إن العصابي مريضٌ تماماً لكون أشياءٍ كهذه تنتابه، إذ وعلى الرغم من احتواء لاوعيه على أشياء أُخرى، يبدو أن ما يسوده حصراً هو محتويات رفضها وعيه لأسباب قوية جدّاً. وبالتالي، اللازمة الأساسية في فكر فرويد هي الـ"لا شيء سوى" التشاؤمية بالمطلق. ولن نجد في أي مكان لديه اختراقاً لرؤيةٍ لطاقات شافية مفيدة ستسمح للاوعي بالعودة على المريض بفائدةٍ ما. وكل موقعٍ يبخس عبر نقدٍ نفسيٍّ يختزل كل شيء إلى عناصره الأسوأ أو الملتبسة، أو على الأقل إلى جعل الشخص يشتبه بوجود عناصر كتلك. إن هذا الموقف السلبي صحيح بالمطلق عند تطبيقه في لعبة التظاهر التي يهواها العصاب كثيراً. فهنا قد يشير تخمين الأشياء غير السارة التي تكمن في الداخل إلى المشكلة تماماً، إلا أنّ ذلك ليس صحيحاً دوماً. كما أنه ليس هناك من مرضٍ ليس هو في الوقت ذاته محاولة للشفاء. وبدلاً من إظهار المريض كشريكٍ سري في جريمة الأمنيات غير المقبولة أخلاقياً، يمكن للمرء شرحه ــ وبذات الجودة ــ على أنه الضحيّة غير المتعمّدة لمشكلاتٍ غريزية مجهولة ولا يساعده أي أحد في محيطه على حلّها.ويمكن أخذ أحلامه كمنبئاتٍ طبيعية، لا

علاقة لها إطلاقاً بعمليات التضليل الذاتي الشديدة الأنسنة التي ألمح إليها فرويد في عملية الحلم.

38. لا أقول هذا لأنتقد نظريات فرويد بل لأشدّد على تشكيكه بمعظم إن لم يكن بكل مثل القرن التاسع عشر. يجب رؤية فرويد كضدٍ لهذه الخلفية الثقافية. لقد وضع إصبعه على أكثر من بقعةٍ متقرّحة. فكل ما تألق في القرن التاسع عشر كان أبعد ما يكون عن الذهب، بما فيه الدين. لقد كان فرويد مدمّراً عظيماً، إلا أن بداية القرن قدمت العديد من الفرص لكشف الزيف إلى حدّ لم يعد معه حتى نيتشه كافياً. لقد أكمل فرويد المهمة، وبكمال حقيقي تقريباً. حيث حرّض شكّاً مطلقاً في الناس وبالتالي شحذ إحساسهم بالقيم الحقيقية. ولم يعد ذاك التدفق المجنون للكتابة حول الخير الأصلي في الإنسان ــ والذي أفسد عقول عديدة بعقيدة الخطيئة الأصلية ــ مفهوماً، وقام فرويد بقذفه في مهب الريح، ولنأمل أن تطيح ببربرية القرن العشرين ــ لصالح الجميع ــ بالقليل الذي تبقى منه. ومثل نيتشه، أطاح فرويد بأصنام أيامنا العملاقة، وترك لنا أن نرى ما إذا كانت قيمنا السامية حقيقية حقاً إلى حد عدم ضياع ألقها في الفيضان الأشيرونتي[1]. إن الشك بحضارتنا وقيمها هو العصاب المعاصر. فإذا كانت قناعاتنا ثابتة، فلن يتمكن أي أحد من تشكيكنا بها. كما لن يتمكن أي أحد من جعلنا نفكّر بأن مثلنا هي تعابير مقنّعة لدوافع يحسن إخفاؤها إلا أن القرن التاسع عشر ترك لنا ميراثاً من الافتراضات المريبة التي يغدو معها الشك ليس ممكناً وحسب، بل وفضيلةً أيضاً. ولن يثبت الذهب أصالته إلا في النار. كثيراً ما قورن فرويد بطبيب الأسنان، الذي يحفر النسيج المنخور بأشد الأشكال إيلاماً. إن هذه المقارنة صحيحة جداً، لكن ليس عندما يتعلّق الأمر

---

[1]. فيضان نهر في العلم السفلي.

بالحشوات الذهبية. فعلم النفس الفرويدي لا يملأ الفجوات. فإذا كان عقلنا النقدي يخبرنا بأننا في أحوالٍ معيّنة نكون لا عقلانيين وطفوليين، أو أنّ كل المعتقدات الدينية هي أوهام، فماذا سيكون السلوك المناسب بخصوص لا عقلانيتنا هذه؟ وما الذي سنضعه مكان أوهامنا بعد التخلّص منها؟ إنّ في داخل طفوليتنا الساذجة بذور الإبداع، والوهم هو أحد المكوّنات الطبيعية في الحياة، ولا يمكن كبت أيّ منهما ولا استبداله أبداً بعقلانياتٍ أو واقعيّات الأعراف.

39. يتحرّك علم النفس الفرويدي ضمن الحدود الضيّقة لماديّة القرن التاسع عشر العلميّة. وهي ماديّة لم يتم اختبار أطروحاتها الفلسفية أبداً، وذلك طبعاً بفضل عدم كفاية الاستعداد الفلسفي لدى **الأستاذ** (م.أي: فرويد). وبالتالي كان تأثّرها بالأحكام المسبقة المؤقّتة والمحليّة أمراً محتوماً، وهي حقيقة لاحظها عدّة نقادٍ آخرين. لقد كانت طريقة علم النفس الفرويدي دوماً عامل كيٍّ لمادّةٍ مريضةٍ وفاسدة، كتلك التي نصادفها خصوصاً لدى مرضى العصاب. وهي أداة ليستخدمها طبيب، وتكون خطرةً ومدمّرةً أو في أفضل الأحوال غير فعّالة عند تطبيقها على التعابير الطبيعية للحياة وحاجاتها. إنّ أحادية الجانب الجامدة في النظرية ــ مدعومةً بعدم تسامح متعصّب ــ كانت ضرورةً لا مجال لاجتنابها في العقود الأولى من القرن. أمّا لاحقاً، عندما نالت الأفكار الجديدة اعترافاً صريحاً، فقد غدا ذلك عيباً جمالياً حرّض مع مرور الوقت ــ كما هي الحال مع أي تعصّب ــ الاشتباه بوجود تشوّشٍ داخلي. ففي النهاية، يحمل كلّ منّا مشعل المعرفة لجزءٍ من الطريق وحسب، وليس هناك من أحدٍ منيعٍ ضدّ الخطأ. والشكّ وحده هو أمّ الحقيقة العلميّة. أيّاً كان من يقاتل ضدّ الجمود العقائدي سيسقط ضحيّةً ــ بما يكفي من التراجيديا ــ لطغيان حقيقةٍ

جزئية. وكل من شارك قدر هذا الرجل العظيم رأى هذه التراجيديا تشق طريقها خطوةً فخطوة عبر حياته مضيّقةً من أفقه أكثر فأكثر.

40. في سياق الصداقة الشخصيّة التي ربطتني بفرويد لسنوات عديدة، أتيح لي النظر عميقاً في عقل هذا الرجل المميّز. لقد كان رجلاً مستحوذاً من عفريت، رجلاً منح كشفاً طاغياً استحوذ على روحه ولم يتركها أبداً. وكان اللقاء بأفكار تشاركوت هو ما أيقظ فيه الصورة البدائية تلك لروحٍ في قبضة عفريت، وأذكى شغفاً للمعرفة سمح له بفتح قارّةٍ مظلمة أمام عينيه. لقد أراد كشف "الخرافة السخيفة" القديمة ــ التي لطالما اعتبرها السابقون في الماضي كابوساً شيطانيّاً ــ كوهم، ليخلع الأقنعة التي ارتدتها الروح الشريرة محيلاً إيّاها إلى كلبٍ لا خوف منه، أي: مقلّصاً إيّاها إلى "ظاهرةٍ نفسيّة". لقد اعتقد بقوّة الذكاء، ولم تلطّف أيّة ارتعاشاتٍ فاوستيّة من تكبّر مشروعه. وقد قال ذات مرّة:"أتساءل فقط ما الذي سيفعله العصابيّون في المستقبل عندما يتم فضح وكشف كل رموزهم؟ لابدّ أنّ العصاب سيغدو أمراً مستحيلاً حينها". وتوقّع أن التنوير سيجترح المعجزات، واقتباسه المفضّل كان مقولة فولتير: "Ecrasezl'Infame: اِسحقْ كل عيب". ومن هذا الوجدان نمت معرفة مذهلة وفهم مدهش لأيّة مادّةٍ نفسية مرضيّة، وهي ما كان قادراً على شمّ رائحتها من تحت مئة قناعٍ، كما كان قادراً على كشفها بصبرٍ رهيبٍ حقّاً.

41. قد يفيدنا قول لودفيغ كلاغس أن: "الروح الشريرة هي عدوة الروح الحقيقية "[1] كشعار تحذيري مناسب للطريقة التي قارب بها فرويد النفس المستحوَذة. فقد خلع ــ متى استطاع ــ "الروح الشريرة" من عرشها

---

[1]. قارن Klages, Der Geist als Widersacher der Seele، مع يونغ: انتقال الحضارة، المقاطع 375،657.

كعامل كبت واستحواذ مختزلاً إياها إلى "ظاهرةٍ نفسية". فالروح بالنسبة له كانت تماماً "لا شيء سوى". وقد حاولت في حديث حيوي معه ذات مرة أن أدفعه إلى فهم التحذير: "جرّب الأرواح حتى لو كانت من الله"، ولكن عبثاً. فللقدر طريقه ومجراه. إذ يمكن للمرء أن يسقط فريسة الاستحواذ إذا لم يفهم قبل فوات الأوان لِمَ يستحوَذ المرء. ويجب على المرء أن يسأل نفسه ولو لمرة: لِمَ استحوذت هذه الفكرة علَي؟ وما الذي يعنيه ذلك بالنسبة لي؟. إنّ شكّاً متواضعاً كهذا يمكن أن ينقذنا من سقوط رأسنا أمام تلك الفكرة واختفائه للأبد.

42. إنّ "الظاهرة النفسية" التي تحدّث عنها فرويد هي مجرّد بديل *للشيء الحيوي الشيطاني* الذي يسبّب عصاباً ما. وفي الواقع، الروح وحدها هي القادرة على طرد "الأرواح" وليس الذهن، الذي هو في أفضل الأحوال ليس أكثر من مساعد، مثل فاغنر فاوست، وقد سُخِّر سرّاً للعب دور طارد الأرواح.

القسم الثالث

ريتشارد ويلهلم: في ذكراه[1]

43. ليست بمهمّة سهلة عليَّ التحدّث عن ريتشارد ويلهلم وعمله، إذ، وعلى الرغم من ابتعاد طريقينا عن بعضهما كثيراً، فقد تلاقيا وتقاطعا كما المذنّبات. وعمل حياته هو ذو مدىً ومنظور يتجاوز ما تسمح به بوصلتي.لم يسبق لي أن رأيت الصّين التي شكّلت فكره في البداية لتستحوذ عليه بالمطلق لاحقاً.كما أنني لست مطّلعاً على لغتها، وهي التي تمثّل التعبير الحي عن الشرق الصيني. وإذا شئنا الحقيقة،فأنا غريب بالكامل على عالَم المعرفة والاختبار الهائل، ذاك الذي عمل ويلهلم كمعلّمٍ وأستاذ قدير فيه. ولربّما لم نكن لنلتقِي ــ هو كعالمٍ في الحضارة الصينية وأنا كطبيب ــ أبداً لو بقينا كاختصاصيين. إلا أننا التقينا في حقل الإنسانية الذي

---

[1]**. ألقيت باعتبارها الكلمة الرئيسية في ميونيخ في أيار في 1930، في ذكرى ويلهلم الذي توفي في آذار من ذاك العام. وقد نشرت بعنوان: " Nachruf fur Richard Wilhlem" في Neue Zurcher Zeitung, CLI:1 في 6/ آذار 1930، وفي Chinesisch-Deutscher Almanach في فرانكفورت عام 1930. وأعيد نشرها في الطبعة الثانية من يونغ وويلهلم، Das Geheimnis der goldenen Blute:Ein Chinesisches Lebensbuch في زيوريخ في عام 1938. وقد سبق لكيري باين زان أن ترجمها كملحق لكتاب وويلهلم: "سر الزهرة الذهبية" (لندن ونيويورك، 1931، وفي طبعة مزيدة ومنقحة في عام 1962). وهنا نود أن نشكر كثيراً السيدة باينز لسماحها لنا بالاقتباس من نسخة عام 1962 من ترجمتها. ومن أجل تعليق يونغ على "سر الزهرة الذهبية"*، راجع الأعمال المختارة، الجزء 13.

*. ترجم عدنان حسن هذا الكتاب وصدر عن دار الحوار عام 2013.

يبدأ خارج مكاتب الحدود الأكاديمية.هناك كانت نقطة لقائنا، وهناك تقاطعت شرارتانا وأوقدتا قنديلاً سيصبح لاحقاً أحد أهمّ الأحداث في حياتي كلّها. بسبب ذلك ربّما يمكنني التحدّث عن ويلهلم وعمله، ومفكراً باحترام عظيم بهذا العقل الذي خلق جسراً بين الشرق والغرب ومنح للغرب ميراثاً ثميناً من ثقافةٍ بعمق آلاف السنوات، ثقافةً ربّما كان مقدَّراً لها الاندثار والاختفاء للأبد.

44. تمتّع ويلهلم بنوعٍ من التمكّن لا يحوزه سوى رجل مضى إلى ما هو خارج تخصّصه، لذلك غدا كفاحه بحثاً عن المعرفة شأناً يخصّ الجنس البشريّ بأكمله. أو أنّه كان كذلك منذ البداية وبقي كذلك دوماً. ما الذي يمكن أن يكون قد حرّره بالكامل تماماً من ضيق أفق الأوروبيين ـ والمبشّرين في الواقع ـ إلى حدٍّ لم يطل معه الوقت حتّى غاص في أسرار العقل الصيني، إن لم يكن إدراكه للكنز الخبيء علينا وتضحيته بأحكامه المسبقة الأوروبيّة على مذبح هذه الجوهرة النادرة؟ هي فقط إنسانية مفعمة بالحس، وعظمة قلبٍ أفرحته لمحة إلى الكل، تلك التي يمكن أن تكون قد مكّنته من فتحِ نَفْسه بلا تحفّظ أمام روحٍ شديدة الغرابة، ومن تعميق تأثيرها عبر وضع مواهبه وطاقاته العديدة جدّاً في خدمتها. وهذا الفهم الذي كرّس نفسه به لهذه المهمّة ـ بلا أي أثرٍ لاستياءٍ مسيحي أو تكبّرٍ أوروبي ـ هو خير شاهد على عقله العظيم حقاً. إذ تعاني كلّ العقول المتوسِّطة عند اتصالها بثقافة أجنبيّة إمّا من الهلاك في محاولةٍ عمياء لاستئصال أنفسهم أو من الانغماس في شغفٍ مجنون ووقح بالنقد. وبلعبهم بسطح ومظاهر الثقافة الأجنبية الخارجية فقط، لن يأكلوا خبزها أبداً كما لن يشربوا نبيذها، وبالتالي لن يدخلوا في تواصلٍ حقيقي مع العقول، ذاك التبادل والتلاقح هو الذي سينتج ولادة جديدة.

45. وكقاعدة، عقل الاختصاصي هو عقل ذكوري بجدارة، وهو ذهنٌ، تبدو الخصوبة عملية غريبة وغير طبيعية بالنسبة إليه. وبالتالي هو أداة سيئة التكيف بالنسبة لولادة روحٍ جديدة. أمّا العقل الأوسع فهو عقلٌ يحمل دمغة الأنثوية، وهو موهوبٌ بنعمة رحمٍ مستقبلٍ وخصبٍ يستطيع إعادة تشكيل ما هو غريب ومنحه شكلاً مألوفاً. لقد امتلك ويلهلم هبة الذهن الأمومي النادرة. ولها يدين بقدرته التي لا تُجارى على تلمّس طريقه إلى روح الشرق وإنجازه لترجماته التي لا تضاهى.

46. إنّ أعظم إنجازاته في نظري هي ترجمته للـ"آي تشينغ[1] "[2]، وتعليقه عليه. قبل أن أطّلع على ترجمة ويلهلم، كنت قد درست لعدّة سنوات ترجمة "ليغ" غير الوافية[3]، وبالتالي كنت قادراً تماماً على تقدير الفرق الهائل بين الترجمتين. فقد نجح ويلهلم في إعادة إحياء هذا العمل

---

[1]. الآي تشينغ ــ (اللفظ الأدق لاسمه هو: يــي جينغ) ــ أو كتاب التغيرات هو نبع الفكر الصيني والمرجع الأول المطلق الذي يستمدّ منه كامل الفكر والفلسفة والحياة الصينية روحها ومعناها وأساليبها ومنطقها وشكلها. تاريخه مغرق في القدِم، إلا أنه حاضر في كل وجه من الحياة الصينية اليومية الحاضرة. وهو ليس كتاباً دينياً، بل كتاب يرصد جوهر التحول والتغير في الكون عبر أربعةٍ وستين مخططاً من الرموز التي تقتفي أثر تفاعِل القوتين الكونيتين الأساسيتين: اليــن واليانغ أي الفاعلة والمنفعلة أو المذكرة والمؤنثة -الكامنتين خلف كل وجود وظاهرةَ في الكون - وأشكال تحول البنى والتركيبات الناتجة عن ذاك التفاعل. وقد استخدم هذا الكتاب في التنبّؤ بالمستقبل وفي بناء نظرية الطب الصيني التقليدي واستنباط المبادئ الفلسفية لحكم البلاد وقيادة المجتمع وفي فهم الظواهر الطبيعية،كما استخدم في كشف أساليب الارتقاء الروحي والتحرر من كل شكل منِ أشكال المعاناة. ودرسه العديد من العلماء الغربيين في أواخر القرن العشرين، وألفت كتب عديدة عن تطابق طريقته وبنيته مع أحدث الاكتشافات العلمية من بنية الحمض النووي وتركيبه، إلى الأساس الرقمي الثنائي في علم الكومبيوتر الذي قاد إلى كل ما نشهده من التكنولوجيا الحاسوبية في عصرنا هذا. (المترجم).

[2]. نشرت ترجمة ويلهلم لهذا المرجع الصيني الكلاسيكي في جينا في عام 1924. وترجمه إلى الإنكليزية كيري باينز بعنوان: "الآي تشينغ، أو كتاب التغيرات" في عام 1950، مع مقدّمة بقلم يونغ. (راجع الأعمال المختارة، الجزء11).

[3]. اليي كينغ. ترجمة جيمس ليغ. (كتب الشرق المقدّسة، الجزء 16، 1882).

القديم ــ بشكلٍ جديد ــ الذي لم يعد يرى فيه، ليس العديد من دارسي الحضارة الصينية فحسب، بل ومعظم الصينيين المعاصرين، أكثر من مجموعةٍ من التعاويذ السحرية السخيفة. يتضمّن هذا الكتاب ــ بلا أي مثيلٍ له تقريباً ــ الروح الحيّة للحضارة الصينية، إذ اشتركت خيرة العقول الصينية وساهمت فيه على امتداد آلاف السنوات. وعلى الرغم من عمره المذهل لم يشخ أبداً، بل ما يزال حيّاً وفعالاً، على الأقل في نظر أولئك الذين يلتمسون فهم معانيه. وكوننا الآن ننتمي إلى هذه المجموعة المميّزة، فإن الفضل في ذلك يعود قطعاً إلى الإنجاز المبدع لويلهلم. فقد قرّب الكتاب إلينا بترجمته الدقيقة وخبرته الشخصيّة كتلميذٍ لمعلّمٍ صيني من المدرسة القديمة وكخبيرٍ في علم نفس اليوغا الصينية واظب باستمرار على استخدام الآي تشينغ في ممارسته.

47. إلا أنّ ويلهلم مع هذه الهدايا الثمينة ترك لنا ميراثاً لا يمكننا فهمه بالكامل، وليس أمامنا في الوقت الحالي سوى تخمين حجمه وعظمته. لا يمكن لأي شخص ــ مثلي شخصياً ــ سنحت له فرصة نادرة مع ويلهلم لاختبار القدرة التنبّؤية للآي تشينغ، أن يبقى متجاهلاً لحقيقة أننا هنا أمام نقطةٍ أرخميدسيةٍ يمكن أن تبتعد بموقفنا الغربي من العقل عن أسسه. ليس معروفاً صغيراً ذاك الذي منحه ويلهلم لنا بتقديمه صورة شاملةً ملوّنة لحضارة أجنبية كتلك. والأكثر أهمية من ذلك حتى، هو أنه قام بتلقيح أفكارنا بالبذرة الحية للروح الصينية القادرة على إحداث تحوّل أساسيٍّ في منظورنا للعالَم. فلم نعد مختزلين إلى مجرد مراقبين ناقدين أو معجبين، بل وجدنا نفسنا فجأةً مشاركين في روح الشرق إلى مدى نجحنا معه في اختبار القوّة الحيّة للآي تشينغ.

48. يبدو المبدأ الذي يستند إليه استخدام الآي تشينغ متعارضٌ بالكامل مع تفكيرنا العلمي والسببي. وبالنسبة إلينا هو غير علمي، بل وحتى تابو، وبالتالي هو خارج منظور حكمنا العلمي وغير قابل للفهم استناداً إليه.

49. منذ عدّة سنوات سألني من كان رئيس المجتمع الأنثروبولوجي البريطاني كيف حدث أنّ شعباً رفيع الثقافة مثل الصينيين لم ينتج علماً. أجبته بأنّ هذا لا بد أن يكون وهماً بصرياً، إذ أنّ الصينيين كان لديهم علم، ومرجعه المعياري كان الآي تشينغ، إلا أنّ مبدأ ذاك العلم ــ كما كل شيء آخر في الصين ــ كان مختلفاً جدّاً عن مبدأ علمنا.

50. لا يستند علم الآي تشينغ إلى مبدأ السببية بل إلى ما يمكن أن أسميه ــ إذ لم تتم تسميته حتى الآن بسبب عدم تآلفنا معه ــ مبدأ *تزامنياً*. فقد أرغمتني أبحاثي في علم نفس العمليات اللاواعية منذ زمنٍ طويل على البحث عن مبدأ آخر للشرح والتفسير، حيث بدا لي مبدأ السببية قاصراً عن تفسير مظاهر هامة معيّنة من حالات اللاوعي. وقد اكتشفت وجود متوازيات نفسية لا يمكن ببساطة ربطها مع بعضها سببياً، وبالتالي لا بد أن سرّ ترابطها يكمن في مبدأ من نوع آخر. وبدا أن هذه الرابطة تكمن بشكلٍ أساسي في التزامن النسبي للأحداث، ومن هنا جاء مصطلح "تزامني". يبدو أن الزمن ــ بغض النظر عن كونه تجريداً ــ هو استمرار ملموس يتمتع بخواصّ أو شروط أساسية قادرة على إظهار نفسها في ذات الوقت في أماكن مختلفة عبر توازٍ لا سببي، كذاك الذي نجده ــ على سبيل المثال ــ في الظهور المتزامن لأفكار أو رموز أو حالات نفسية متطابقة. وكمثال آخر ــ أشار إليه ويلهلم ــ نلاحظ توافق فترات أساليب التعبير لدى الأوروبيين والصينيين. وقد يكون علم التنجيم مثالاً عن التزامنية في المقياس الكبير إذا وجدنا اكتشافات مختبرة جيداً تدعمه. إلا أننا سنجد على الأقل في جعبتنا عدداً من الحقائق المختبرة بشكلٍ جيد والقابلة للتحقق

إحصائياً، والتي تجعل من مسألة التنجيم أمراً جديراً بالاستقصاء العلمي. وقيمتها واضحة تماماً بالنسبة لعالم النفس، باعتبار أن علم التنجيم يمثّل خلاصة المعرفة النفسية التي وصلتنا من القدماء.

51. إن حقيقة إمكانية إعادة تركيب شخصية فرد ما بشكل دقيق إلى حدٍّ ما انطلاقاً من بيانات ميلاده تدلّ على المصداقية النسبية لعلم التنجيم. وهنا يجب أن نتذكّر أنّ بيانات الميلاد لا تعتمد أبداً على الكواكب الفلكية الواقعية، بل هي مستندة إلى نظامٍ زمني مفهومي محض وعشوائي. فبفضل تقدّم الاعتدالين، تكون نقطة الربيع قد ابتعدت منذ زمن من كوكبة الحمل إلى الحوت، وبالتالي فإن الأبراج التنجيمية التي تحسب خريطة البروج استناداً إليها لا تكون متوافقة مع تلك السماوية. فإذا كان تشخيص تنجيمي للشخصية هو صحيح فعلياً، فلن يكون ذلك ناتجاً عن تأثير النجوم، بل عن تأثير خواصّنا الزمنية الافتراضية الفردية. بكلمات أُخرى، أياً كان ما يولَد أو يحدث في هذه اللحظة من الزمن، فهو يتمتع بخاصيّة وسمات هذه اللحظة من الزمن.

52. وهنا تتبدّى لنا المعادلة الأساسيّة لاستخدام الآي تشينغ. فكما تعلمون، يتم الحصول على المخطّط السداسي الذي يميز الفترة الزمنية ـ ويعطينا منفذاً إليها وتبصّراً فيها ـ عبر التلاعب بسوقٍ من نبات الألفية أو رمي ثلاث قطعٍ نقدية. وتعتمد قسمة سوق الألفية أو القطع النقدية على الحظ البحت. تسقط السوق أو القطع النقدية في نظام اللحظة. والسؤال الوحيد هو: هل فسّر "الملك وِن" و"دوق تشو" ـ اللذان عاشا منذ آلاف السنوات قبل ميلاد السيّد المسيح ـ أنماط وأنظمة الحظ هذه بشكلٍ صحيح؟[1] التجربة وحدها هي ما يقرّر ذلك.

---

[1]. لمزيدٍ من التفاصيل عن هذه الطريقة وتاريخها، راجع الـ "آي تشينغ". (طبعة 1967). ص49، 365.

53. في أول محاضرة له في نادي علم النفس في زيوريخ، قام ويلهلم بناءً على طلبي بتبيين كيفية استخدام الآي تشينغ، وقام حينها بتنبّؤ لم يمض سوى أقل من سنتين إلا وتحقّق بالكامل وبأشد وضوحٍ يمكن لشيء أن يحدث فيه. ويمكن إثبات تنبؤات من هذا القبيل عبر عدد هائل من التجارب الأخرى الموازية لها. إلا أنني لست مهتماً هنا بإثبات صحّة عبارات الآي تشينغ موضوعياً، بل اعتبارها ببساطة كفرضية، تماماً كما فعل ويلهلم. أنا مهتمٌّ فقط بالحقيقة المدهشة التي تتجسّد في أنّ الخواص الخفية للحظة ما تصبح واضحة تماماً في المخطط السداسي. إنّ هذا الترابط الداخلي للأحداث والذي بدا جلياً في الآي تشينغ يشبه من حيث الأساس ذاك الذي نجده في علم التنجيم، حيث تتوافق لحظة الميلاد مع سقوط القطع النقدية والأبراج مع المخطط السداسي والتأويل التنجيمي لبيانات الميلاد مع النص المرافق للمخطّط السداسي.

54. إنّ أسلوب التفكير المستند إلى المبدأ التزامني، والذي بلغ ذروته في الآي تشينغ، هو التعبير الأنقى عن الفكر الصيني عموماً. وقد غاب في الغرب من تاريخ الفلسفة منذ زمن هيراقليطس، وعاد للظهور كصدىً ضئيل لدى لايبنتز[1]. إلا أنّه لم يتلاش بالمطلق في تلك الفترة بينهما، بيد أنّه قد أُهمِلَ في غبش التخمين التنجيمي، وما يزال حاضراً على ذاك المستوى فحسب اليوم.

55. وعند هذه النقطة نلاحظ أنّ الآي تشينغ يستجيب لشيء فينا ما يزال بحاجة للمزيد من التطوير. تتمتّع الباطنيّة بنهضةٍ لا تجارى في أيّامنا هذه، إلى حدٍّ خسف وكسف معه نور العقل الغربي تقريباً. وأنا لا أفكّر

---

[1]. راجع هيلموت ويلهِلم: "مفهوم الزمن في كتاب التغيرات والتحولات"، ص216.

الآن بمراكز التعليم وممثليها. فكطبيب يتعامل مع الناس العاديين، أعلم تماماً أنّ الجامعات توقفت عن العمل كمراكز لنشر النور. والناس قلقون من العقلانية والمنطقية والتخصص العلمي. يريدون أن يسمعوا حقائق توسّع بدلاً من أن تقيّد، لا تعتّم بل تنوّر، لا يهرب منهم مثل الماء بل يخترقهم حتّى النخاع.

56. عندما أفكّر بأهميّة إنجاز ويلهلم، أتذكّر دوماً أنكويتيلد وبيرون، من جلب أوّل ترجمة للأوبانيشدات[1] إلى أوروبا. وقد كان هذا في أول مرّةٍ ـ بعد حوالي ألف وثمانمائة عام ـ يحدث فيها ما لا يُتَصوَّر، وتبعد فيها إلهةُ العقل الربَّ المسيحيَّ عن عرشه في نوتردام. وفي أيامنا هذه التي تحدث فيها أشياء أغرب بكثير في روسيا من تلك التي حدثت في باريس، والتي أصبحت المسيحية فيها ضعيفةً إلى حدٍّ شعر معه حتى البوذيون بقوّته لدرجة إرسالهم الإرساليات التبشيرية إلى أوروبا، كان ويلهلم هو من أحضر النور الجديد من الشرق. لقد كانت هذه هي المهمّة الثقافية التي أحسّ بندائها له، مدركاً عظمة ما يمكن للشرق تقديمه لتلبية حاجاتنا الروحية.

57. لا يُساعدَ الشحّاذ بمنحه الصدقات، صغيرةً كانت أم كبيرة، حتّى لو كان هذا ما يريد ويرغب. إنّ المساعدة الحقيقية له هي في تعليمه كيفيّة تخليص نفسه من الشحاذة بالعمل. لسوء الحظ، يميل الشحّاذون الروحيّون في أيّامنا هذه أكثر لقبول صدقات الشرق بالجملة وتقليد طرقه بلا تفكير. هذا خطرٌ يجب إطلاق تحذيراتٍ جمّة ضدّه، وهو أمر استشعره ويلهلم باكراً بوضوح. لا يمكن مساعدة روح أوروبا بتقديم أحاسيس جديدة

[1]. Upanishads: من أقدم النصوص الهندية المقدَّسة. تتناول طبيعة الواقع والروح الفردية والروح الكونية. (المترجم).

وحسب، أو دغدغة للأعصاب. وما استغرق في الصين آلاف السنوات لبنائه، لا يمكن اكتسابه بالسرقة. ما الفائدة من من حكمة الأوبانيشدات أو تبصّرات اليوغا الصينية إذا تخلّينا عن أسسنا كلها، كما لو كانت أخطاءً ولّى زمنها، واستقرّينا كما القراصنة المشرّدين على شواطئ غريبة بنية السرقة؟ لا معنى لتبصّرات الشرق ــ وخصوصاً حكمة الآي تشينغ ــ بالنسبة لنا إذا أغلقنا عقولنا في وجه مشكلاتنا الخاصّة بنا، متقافزين مع أحكامنا المسبقة التقليدية، ومختبئين من طبيعتنا البشرية الحقيقية بكل ما فيها من ظلمةٍ وخفايا. فنور هذه الحكمة يشعّ في الظلام وليس في مسرح إرادتنا ووعينا الأوروبيين المنار بكل ألق وسطوع. إن حكمة الآي تشينغ نابعة من سياق ذاك الرعب الذي سنخطف نظرةً إليه عندما نقرأ عن المجازر الصينية، عن القوّة المشؤومة للجمعيات السرية الصينية، أو عن الفقر الذي لا يمكن وصفه، أو عن عيوب العامة الصينية ودناءاتها اللامحدودة.

58. يجب أن نتمتّع بحياةٍ واضحة راسخة الأسس خاصّةً بنا قبل أن يمكننا اختبار حكمة الشرق كقوّةٍ حيّة. وبالتالي نحن بحاجةٍ كبداية وأساس لتعلّم بعض الحقائق الأوروبيّة عن أنفسنا. وطريقنا هنا يبدأ بالواقع الأوروبي وليس بالتمارين اليوغية، التي لن تقوم في حالة كحالتنا سوى بتضليلنا عن واقعنا الحقيقي. يجب أن نتابع عمل ويلهلم في الترجمة بمنظورٍ أوسع إذا رغبنا إثبات جدارتنا كتلاميذ نجيبين للمعلم. يتمحور المفهوم المركزي للفلسفة الصينية حول الـ "تاو"، الذي يترجمه ويلهلم بـ"المعنى". وكما منح ويلهلم كنز الشرق الروحي معنىً أوروبيّاً، يجب أن نترجم نحن هذا المعنى إلى الحياة. وذلك هو ــ أي إدراك التاو ــ ما يجب أن يمثّل المهمّة الحقيقية للتلميذ.

59. إذا توّجهنا بنظرنا إلى الشرق، فإننا نرى قدراً مذهلاً يحقق *ذاته*. لقد فتحت أسلحة أوروبا بوابات آسيا على مصراعيه، وأغرق العلم والتكنولوجيا الأوروبيان، والجشع والمادية الأوروبيان الصين بأكملها. لقد فتحنا الشرق سياسياً. وما الذي حدث عندما فعلت روما الشيء نفسه في الشرق المجاور لها؟ روح الشرق فتحت روما. فغدا ميثرا ـ إله النور الفارسي ـ إله الجيوش الرومانية، ومن زاوية آسيا الصغرى الأبعد احتمالاً انبعثت روما روحانية جديدة. أليس الأمر نفسه هو ما قد يحدث في أيامنا هذه، لنجد أنفسنا عمياناً كما الرومان القدماء المثّقفين الذين أذهلتهم خرافات المسيحيين؟ وهنا تجدر بنا ملاحظة أنّ هولندا وإنكلترا ـ القوتين الاستعماريتين الرئيسيتين في آسيا ـ هما أيضاً الأكثر إصابةً بعدوى الثيوصوفيا[1] الهندوسية. أعلم أن لاوعينا مسكون بالرمزيّة الشرقية. وروح الشرق هي حقّاً على بواباتنا. وبالتالي يبدو لي أن البحث عن التاو، عن المعنى في الحياة، أصبح سلفاً ظاهرةً جمعيّة بيننا وإلى حدٍّ أكبر بكثير ممّا ندرك عموماً. إنّ حقيقة أنه قد تم الطلب من ويلهلم وعالم الصينيات هاور إلقاء محاضرة عن اليوغا في مؤتمر المعالجين النفسيين الألمان في هذه السنة، هي إشارة بالغة الأهمية في أيامنا هذه. تخيّلْ ما الذي يعنيه عندما يقوم طبيب ـ يتعامل مع الناس في أشد حالاتهم حساسية وتقبّليّة ـ بالتواصل مع نظامٍ شرقي للعلاج! في حالةٍ كهذه تنفذ روح الشرق عبر المسامات كلّها لتصل أشد الأماكن حساسيّةً في أوروبا.قد تكون عدوىً خطيرة، إلا أنّها قد تكون أيضاً علاجاً شافياً. لقد أدّى اختلاط الألسنة البابلي في الغرب إلى ضياعٍ في الاتجاه، جعل الجميع يتوقون لحقائق

---

[1]. الحكمة الإلهية. (المترجم).

أبسط، أو لأفكار مرشدة على الأقل لا تتحدث إلى العقل فحسب، بل وإلى القلب أيضاً الذي يمنح الروح التأملية الصفاء والوضوح ويسبغ على الإجهاد المرهق لأحاسيسنا الراحة والسلام. وكما كانت الحال مع روما القديمة، ها نحن نستورد اليوم مجدَّداً كل شكلٍ من الخرافات الغربية أملاً باكتشاف العلاج المناسب لدائنا.

60. تعرف الغريزة البشرية أنّ الحقائق العظمى بسيطة كلها. وبالتالي يفترض الشخص الذي ضمرت غرائزه أنّه يمكن اكتشاف تلك الحقائق في التسطيحات والتبسيطات الرخيصة. أو يسقط نتيجةً لخيبته فريسة النقيض الذي يتمثّل في بالاعتقاد بضرورة أن تكون تلك الحقائق خفيّةً ومعقّدة بقدر الإمكان. فاليوم نشهد حركةً عرفانية (م. غنوصية: أي تعتنق الفكر المسيحي المتصوف بدلاً من الرسمي) لدى حشود العامّة المجهولة ذاتها التي شكّلت المعارض النفسي للحركة العرفانية منذ ألف وتسعمائة عام مضت. ففي تلك الأيام، قام الرحّالة الزهّاد ــ مثل أفلوطين ــ بغزل الخيوط الروحية من أوروبا إلى آسيا، وربّما حتى أقصى الهند. فإذا نظرنا إليه من هذه الزاوية، نرى أن ويلهلم كان أحد أعظم الوسطاء العرفانيين الذين سمحوا للروح الهيلينية بالتواصل مع الميراث الثقافي الشرقي، ليسمح بالتالي بنهوض عالمٍ جديد من بين أنقاض الإمبراطورية الرومانية.

61. في وسط اضطراب الرأي الأوروبي وصراخ الأنبياء الزائفين، يبدو الاستماع للغة ويلهلم ــ رسول الصين ــ البسيطة نعمة وبركة. إذ سيلاحظ المرء حالاً براعته في تلك التلقائية الطبيعية التي تميز العقل الصيني، القادر على التعبير عن الحقائق العميقة حقّاً بلغة بسيطة. فهي تفشي شيئاً من بساطة الحقيقة العظمى، وعبقرية المعنى العميق، وتهدينا

شذى "الزهرة الذهبية" الشهي. وبنفاذها بلطف، تؤسس في التربة الأوروبية لنبتة غضة تمنحنا حدساً جديداً للحياة ومعناها، بعيداً عن توتّر الإرادة الأوروبية وتعجرفها.

62. مواجهاً بثقافة الشرق الغريبة، أظهر ويلهلم درجةً من التواضع الرفيع غير المعتاد أبداً لدى الأوروبي. وقد قاربها بحرّية، بلا أحكام مسبقة، وبدون افتراضات معرفةٍ أفضل منها. فتح عقله وقلبه لها. وسمح لها باختراقه وتشكيله، ليحضر لنا عند عودته إلى أوروبا ـ ليس في روحه وحسب بل وبكامل كيانه ـ صورةً حقيقية للشرق. لم يكن لهذا التحوّل العميق أن يحدث بلا تضحيات عظيمة، إذ أن مقدماتنا التاريخية مختلفة تماماً. فقد توجّب تلطيف حدّة الوعي الأوروبي ومشكلاته المؤلمة عبر الطبيعة الأرفع والأكثر كونية التي تمتع بها الشرق، كما كان على العقلانية والتمييز الأحادي الجانب الغربيين أن ينحنيا أمام الرحابة والبساطة الشرقية. لم يعنِ هذا التغيير لويلهلم مجرّد انتقالٍ في المنظور الذهني الفكري، بل إعادة تنظيم جذريّة لمكوّنات شخصيته. ولم يكن لصورة الشرق التي منحنا إياها، متحررة من كل دافعٍ خفي وكل أثرٍ لانحيازٍ مسبق، أن تُرسم بكل ذاك الكمال والروعة لو لم يسمح للأوروبي الذي في داخله بالتراجع إلى الخلف. ولو ترك الشرق والغرب يصطدمان بتعنّت متصلّب جامد، لما استطاع إنجاز مهمته في نقل صورة حقيقية للصين إلينا. لقد كانت تضحيته بالأوروبي محتومةً وضروريّة من أجل تحقيق المهمة التي ألقى القدر بها على كاهله.

63. لقد أنجز ويلهلم هذه المهمة بكل ما للكلمة من معنى. ولم يكتفِ بفتح طريقٍ لنا إلى كنز الصين القديمة الثقافي فحسب، بل وأحضر لنا جذرها الروحي، ذاك الجذر الذي بقي حيّاً طيلة آلاف الأعوام هذه، ليغرسه في تربة أوروبا. وبإكماله هذه المهمة، وصلت رسالته ذروتها، و– بكل أسى – نهايتها أيضاً. فوفقاً لقانون "الإنانتيو دروميا"، الذي فهمه الصينيون جيداً، تشكّل نهاية كل طور بدايةً لنقيضه. فهكذا يتحوّل *اليانغ* في ذروته إلى *يــِن*، والموجب إلى السالب. لم أقترب من ويلهلم إلا في السنوات الأخيرة من حياته، وكان بإمكاني مع ذلك أن ألاحظ كيف – مع اكتمال عمل حياته – أزعجته أوروبا والإنسان الأوروبي بمزيدٍ من التطويق والتضييق. ونما في داخله في الوقت ذاته إحساسٌ بأنّه يقف على حافّة تحوّلٍ عظيم، ثورةٍ لا يمكن سبر طبيعتها بوضوح. وعرف فقط أنّه كان يواجه أزمةً حرجة وحاسِمة. وقد ترافق تطوره هذا مع تقدّم مرضه الجسدي. لقد امتلأت أحلامه بذكريات الصين، إلا أنّ الصور كانت حزينة و مؤسية دوماً، وهذا دليل على أن المحتويات الصينية في عقله قد غدت سلبية.

64. لا يمكن التضحية بشيء للأبد. إذ يعود كل شيء في شكلٍ جديد، وعندما تتم تضحية عظيمة يجب أن يتوافر لها جسد قوي وصحي ليتحمّل صدمة عودة ما ضحّي به. لذلك فإن أزمةً روحية بهذه الأبعاد تعني غالباً الموت إذا حدثت في بدنٍ أوهنه المرض. وسكين التضحية تصبح في الأضحية، والموت حينها هو من نصيب من كان المضحّي سابقاً.

65. كما ترون، لم أكبح آرائي الشخصية. إذ لو لم أخبركم ماذا عنى ويلهلم لي، كيف كان سيمكنني التحدّث عنه؟ إنّ لعمل ويلهلم أهمّية هائلة لدي لأنّه وضّحَ وأثبت الكثير جداً مما كنت ألتمسه وأكافح لأجله وأفكّر به وأفعله في محاولتي لتخفيف المعاناة النفسية لدى الأوروبيين. وكانت تجربةً هائلة بالنسبة لي أن أستمع عبره بلغةٍ واضحةٍ لأشياء كنت بالكاد أخمّنها في اضطراب لاوعينا الأوروبي. وأنا أشعر بأنّه ألهمني وأغناني إلى حدّ لم يسبق لغيره فعله أبداً. وهو السبب ذاته الذي لا يجعلني أحس بأن كوني الشخص الذي يلقي على مذبح ذكراه هذا الامتنان والاحترام بإسمنا كلنا، هو مجرّد زهوٍ واختيال.

القسم الرابع

حول علاقة علم النفس التحليلي والشعر[1]

66. على الرغم من صعوبتها، فإنّ مهمّة مناقشة علاقة علم النَفس التحليلي بالشِعر تمنحني فرصةً ثمينة لتحديد وجهات نظري حول السؤال الإشكالي المتعلق بالعلاقات بين علم النفس والفن عموماً. فعلى الرغم من عدم إمكانية المقارنة بين الاثنين، فإنّ الصلات العميقة الموجودة بينهما بلا أدنى شك تستدعي الاستقصاء حتماً. وتنبع هذه الصلات من حقيقة أنّ ممارسة الفن هي نشاط نفسي، وبالتالي يمكن مقاربتها من زاوية علمنفسية. وتحت ضوءٍ كهذا، يعتبر الفن ـــ مثله مثل أي نشاطٍ إنساني آخر مشتق من دوافع نفسية ـــ موضوعاً مناسباً لعلم النَفس. إلا أنّ هذه العبارة تتضمن تحديداً ضيّقاً للمنظور العلمنفسي عند محاولة تطبيقه أثناء الممارسة. إذ أنّ

---

[1]. محاضرة ألقيت أمام جمعية الأدب واللغة الألمانية، في زيوريخ في أيار في 1922. نشرت لأول مرة بعنوان:

"Uber die Beziehungen der analytschen psuchologie zum dichterischen Kunstwerk" (حول علاقة علم النفس التحليلي وفن الشعر. المترجم) في " Wissen und Leben: (المعرفة والحياة. المترجم)"، في زيوريخ، الجزء15: 19−20 في أيلول 1922 . أعيد طبعها في " seelenprobleme der gegenwart: (المسألة النفسية الآن. المترجم)"، في زيوريخ عام 1931. وترجمها H.G.baynes بعنوان: "حول علاقة علم النفس التحليلي بفن الشعر"، في المجلة البريطانية لعلم النفس (القسم الطبي) (كامبريدج)، الجزء الثالث: 3 في عام 1923، ليعاد طبعها في "مساهمات في علم النفس التحليلي"، (لندن ونيويورك، 1928).

موضوع الدراسة النفسية سيقتصر على ذاك الجانب من الفن الذي يتمثّل في عملية الخلق الفني، ولن يتطرّق إلى ما يشكّل جوهر الفن الأساسي. وبالتالي فإن التساؤل حول ماهية الفن في ذاته سيكون خارج إمكانية المعالج النفسي إلى الأبد، وستقتصر إمكانية مقاربته على جانب علم الجمال.

67. إن التمييز السابق واجب أيضاً في مجال الدّين. إذ لا يمكن للمقاربة النفسية أن تكون واعدة إلا فيما يتعلّق بالانفعالات والرموز التي تشكّل ظاهرية الدين إلا أنّها لا تلمس طبيعته الجوهرية. فإذا أمكن شرح جوهر الدين والفن، فسيغدو كلاهما مجرّد فرعين من علم النفس. وهذا لا يعني أنّ محاولات انتهاك كهذه لطبيعتهما، لم تحاول. إلا أنه يبدو أن أولئك المذنبين بارتكاب محاولات كتلك نسوا بوضوح أن قدراً كذاك يمكن بسهولة أن يصيب علم النفس ذاته، باعتبار أنّ قيمته الجوهرية ونوعيته الخاصة به ستدمّر إذا اعتُبر مجّرد نشاط للدماغ وخفّض إلى مجرّد وظائف للغدد الصّم ليتحوّل بذلك إلى فرعٍ من الفيزيولوجيا. وهذا أيضاً ــ كما نعلم جيّداً ــ قد تمت محاولته.

68. إنّ الفن بحكم طبيعته ذاتها ليس علماً، والعلم بحكم طبيعته ذاتها ليس فنّاً. ولكل من جمالي العقل هذين شيء ما خاص به وحده، ولا يمكن شرحه إلا بمفرداته هو وحده. وبالتالي عندما نتحدّث عن علاقة علم النفس بالفن، يجب أن نناقش ذاك الوجه من الفن الذي يمكن أن يخضع إلى الاستقصاء العلمنفسي بدون انتهاك طبيعته، وحسب. فأياً كان ما يمكن أن يقوله عالم النفس عن الفن فسوف يبقى مقيّداً بعملية الخلق الفني ولا شيء لديه ليقوله عن جوهره الحقيقي العميق. وبالتالي لا يمكنه أن يشرح بأكثر مما يمكن للذهن أن يصف أو حتّى أن يفهم طبيعة الأحاسيس. إلا أنّه أيضاً

لا يمكن للعلم والفن أن يوجدا ككيانين منفصلين إطلاقاً ما لم يكن الاختلاف الأساسي بينهما قد فرض نفسه على العقل منذ زمن طويل. إنّ حقيقة أنّ الميول الدينية والفنية والعلمية تبقى هاجعةً سويّة بسلامٍ في الطفل الصغير، أو أنّ بدايات الفن والعلم والدين لدى البدائيين في اختلاطٍ غير متمايز من العقلية السحرية، أو أنّه لا يمكن اكتشاف أيّ أثرٍ لـ "العقل" في الغرائز الطبيعية لدى الحيوانات، كلّ ما سبق لا يمكنه إثبات أنّ وجود مبدأ موحّد يبرر لوحده اختزال أحدهما إلى الآخر. لأننا إذا ذهبنا بعيداً في تاريخ العقل فسنجد أن الفوارق بين ميادين نشاطه المختلفة تختفي تماماً، ولن نصل إلى أي مبدأ هناك لوحدتها، بل مجرّد حالة أوّليّة لا متمايزة ليس فيها أيّة أنشطةٍ مختلفة. إلا أن تلك الحالة الأوليّة ليست مبدأ تفسيرياً يسمح لنا باستخلاص النتائج حول طبيعة الحالات اللاحقة الأكثر تطوّراً، وإن كانت حقيقية ظهورها منها أكيدة.سيميل الموقف العلمي دوماً إلى تجاهل الطبيعة الفريدة لتلك الحالات الأكثر تمايزاً، وذلك لصالح اشتقاقها السببي، وسيحاول إخضاعها إلى مبدأ عام ولكنّه أكثر أولية.

69. تبدو هذه التأمّلات النظرية في مكانها تماماً اليوم، عندما نجد غالباً أعمال الفن وخصوصاً الشعر تؤول بهذا الأسلوب تماماً، وذلك عبر اختزالها إلى حالات أكثر أوليّةً. إذ على الرغم من أنّه يمكن تعقّب المادّة التي يتعامل معها والطريقة التي يتناولها بها علاقات الشاعر مع والديه، فإنّ هذا لا يمكننا من فهم شِعره. يمكننا أن نلاحظ الاختزال ذاته في كل أشكال الحقول الأُخرى، بما فيها ميدان الاضطرابات المرضية. حيث يختزل الذهان والعصاب إلى العلاقات الطفولية مع الأبوين، بما فيها عادات الإنسان كلها من جيدة وسيئة، معتقداته، سماته الاستثنائية، رغباته، اهتماماته، وكل ما يتعلّق به. من الصعب افتراض أن أشياء عديدة ومختلفة

إلى هذا الحد يمكن أن تشترك بذات التفسير، إذ سيقودنا ذلك إلى استنتاج أنها في الواقع الشيء ذاته. وبالتالي، إذا فُسِّر عمل فني بنفس الطريقة التي يفسَّر بها عصاب ما،فإنّه فسيكون العمل الفني عصاباً أو العصابُ عملاً فنياً. قد يبدو هذا التفسير كله مجرّد تسلية وتلاعب بالكلمات، إلا أنّه تحذير حقيقي من وضع أي عمل فني في مستوى واحدٍ مع العصاب. قد ينظر المحلِّل ـ في حالةٍ متطرّفة ـ إلى العصاب كعمل فني وذلك عبر عدسات انحرافه المهني، إلا أنّ أي رجل عادي مثقف لن يرتكب خطأ مساواة ظاهرة مرضية بالفن، وإن كانت حقيقة أن العمل الفني قد يظهر من الشروط النفسية ذاتها التي ينشأ منها عصاب ما، هي أمر لا سبيل لإنكاره. وهذا أمر طبيعي وحسب، بحكم أنّ عدداً معيناً من هذه الشروط موجود في كل فرد، وهو أيضاً ثابت تقريباً بحكم الثبات النسبي للبيئة البشرية، سواءً كان ذلك في حالة إنسانٍ مثقف أم شاعر أم شخص عادي تماماً. فلكل الناس والدان، ولدى جميعهم عقدة أبوية أو أمومية، وكلهم يعرفون الجنس وبالتالي يواجهون أشكالاً مشتركة إلى حدٍّ ما من الصعوبات البشرية. قد يتأثّر أحد الشعراء بعلاقته بأبيه أكثر، في حين قد يتأثر آخر برباطه مع أمّه، بينما يبدي ثالث آثاراً واضحة لكبتٍ جنسي في شعره. وباعتبار أنّه يمكن قول كلّ ذلك بشكلٍ متكافئ، ليس عن كل إنسان عصابي فحسب بل وعن كل إنسان طبيعي تماماً أيضاً، فلا شيء نوعياً دقيقاً يمكن اكتسابه من إطلاق الأحكام على عمل فني ما. وأكثر ما يمكننا قوله هو أن معرفتنا بمقدّماته النفسية قد تتسع وتزداد عمقاً.

70. لقد شجّعت مدرسة علم النفس الطبي التي دشّنها فرويد بلا أدنى شك المؤرخين الأدبيين على ربط ميزات عملٍ فني ما بالحياة الشخصية والحميمة للشاعر. إلا أنّ هذا ليس بمبدأ جديد، إذ لطالما كان معروفاً أنّ

المعالجة العلمية للفن ستكشف عن السمات الشخصية التي صاغها الفنّان ــ عامداً أم غير متعمد ــ في عمله. على أي حال، قد تسمح المقاربة الفرويدية بتوضيح أكثر شمولية لتأثيرات تعود إلى المراحل الأولى من مرحلة الطفولة وتلعب دورها في عملية الإبداع الفني. وإلى هنا لا يختلف التحليل النفسي للفن بشكلٍ جوهري عن الفوارق النفسية الدقيقة التي يكشفها تحليل أدبي متبصّر. والفارق بينهما هو من حيث الدرجة وليس أكثر، مع أننا قد نُدهش أحياناً بالإشارات الطائشة إلى أشياء كانت ستتضح بشكل أفضل لو مرّت عليها لمسة لطيفة ولو على سبيل الذوق والكياسة. يبدو نقص الكياسة هذا والميل بسهولة لاستنباط نتائج جريئة تؤدي إلى تعسفات فاضحة، ميزةً مهنية فريدة خاصة بعالم النفس الطبي. إنّ نفحةً طفيفةً من فضيحة غالباً ما تجعل أي سيرة ذاتية مثيرة للاهتمام، إلا أنّ إضافة المزيد منها قد يجعلها مثار فضول شرير كريه وحفلة تنكرية رديئة ترتدي قناع العلم.حينها سينحرف اهتمامنا بشكلٍ ماكرٍ عن العمل الفني ليغيب في متاهة العوامل النفسية المقرِّرة، فيصبح الشاعر حالةً سريرية وإضافة جديدة إلى أدب الأمراض النفسية الجنسية. إلا أن هذا يعني مباشرةً أن التحليل النفسي للفن قد ابتعد تماماً عن منظوره الصحيح وتاه في ميدانٍ واسع برحابة النوع البشري، وهو لا يتعلق لا بالفنان ولا بفنه.

71. إن هذا النوع من التحليل يقود العمل الفني إلى دائرة علم النفس الإنساني عموماً، حيث قد تجد العديد من الأشياء الأُخرى غير الفن أصولها أيضاً. إن شرح الفن وفقاً لتعابير كتلك ليس أكثر ابتذالاً وتفاهة مما هي عبارة: "كل فنان نرجسي". مع أنّه يحق للمرء التساؤل حول مدى التسامح مع تداول واسع الانتشار كهذا لتعبير صيغ بالأصل بشكلٍ خاص للاستخدام في علم أمراض العُصاب. وبالتالي فإن عبارة كتلك لا قيمةَ لها، وهي ليست أكثر من نكتةٍ باهتة. وباعتبار أن تحليلاً كهذا ليس مهتماً في الحقيقة

بالعمل الفني ذاته، بل يكافح كخُلدٍ لطمر نفسه في الوحل بأسرع ما يمكن، سينتهي دوماً في الأرض المشتركة التي توحّد النوع البشري بأكمله، ولذلك لشروحاته ذات الرتابة المملة للمعزوفات التي يسمعها المرء يومياً في العيادات.

72. إن طريقة فرويد الاختزالية هي طريقة طبية محضة، والمعالجة تستهدف شكلاً مرضياً أو شكلاً حلّ محلّ وظيفة طبيعية. وبالتالي يجب تفكيك ذاك الشكل، الأمر الذي سيفسح الطريق أمام تكيّفٍ صحّي. في حالة كهذه يعتبر الاختزال إلى الأساس الإنساني المشترك عملية ملائمة تماماً.أما عندما يُطبَّق على عملٍ فني فإنّه سيؤدي إلى النتائج التي سبق ووصفتها. إنه يعري العمل الفني من ثيابه المتلألئة ويكشف عري وشحوب الإنسان العاقل، الذي إليه ينتمي الفنان والشاعر. وسينطفئ الوهج الذهبي الذي يزين الإبداع الفني ــ الذي هو موضوع النقاش الأصلي ــ حالما تُطبَّق عليه نفس الطريقة التصحيحية التي نستخدمها في تحليل أوهام الهستيريا. إن النتائج مثيرة للاهتمام بلا أي شك، وقد تتمتع بنفس القيمة العلمية التي يتمتع بها على سبيل المثال فحص دماغ نيتشه بعد موته، الذي لربما يكشف بشكل مقنع شكلاً مختلاً من الشلل تسبب بموته. ولكن: ما علاقة هذا كله بـــزرادشت؟ وأياً تكن خلفيته العميقة، أليس هو عالماً كاملاً بحد ذاته، عالماً هو خارج العيوب البشرية وخارج عالم الشقيقة والضمور الدماغي؟

73. لقد تكلمت عن طريقة فرويد الاختزالية، إلا أنني لم أذكر مقوّمات تلك الطريقة. هي في الجوهر تقنية طبية تهدف إلى استقصاء الظواهر النفسية المرضية، وهي مهتمّة حصراً باستكشاف مقدمة الوعي من أجل الوصول إلى الخلفية النفسية أو اللاوعي. وترتكز على افتراض أنّ المريض العصابي يكبت محتويات نفسية معيّنة لأنها غير متوافقة أخلاقياً مع قيم وعيه. الأمر الذي يعني أنّ لتلك المحتويات المكبوتة سمات سلبية

ـ جنسية طفلية، داعرة، أو حتّى إجرامية ـ تجعلها غير مقبولة أمام الوعي. وباعتبار أنّه ليس هناك من إنسان كامل، فلا بدّ أنّ تلك الخلفية موجودة في كل شخص سواء اعترف بذلك أم لم يفعل. وبالتالي يمكن كشفها دوماً إذا ما استخدمنا تقنية التأويل التي ابتكرها فرويد.

74. لن أتمكن طبعاً من شرح تفاصيل تلك التقنية في محاضرة قصيرة كهذه. ولكن يمكن لبعض الإشارات أن تفي بالغرض. لا تبقى الخلفية غير الواعية كامنة دوماً، بل تفشي نفسها عبر تأثيرها المميَّز على محتويات الوعي. على سبيل المثال، تقوم بإنتاج تخيلات ذات طبيعةٍ فريدة، يمكن تأويلها بسهولة كصور جنسية. أو تنتج اضطرابات مميزة في عمليات الوعي، يمكن اختزالها هي الأُخرى إلى محتويات مكبوتة. وتقدّم الأحلام مصدراً هامّاً جدّاً لمعرفة المحتويات اللاواعية، باعتبارها نتاجاً مباشراً لنشاط اللاوعي. والأمر الهام في طريقة فرويد الاختزالية هو جمع كل المفاتيح التي تشير إلى الخلفية اللاوعية، ثم إعادة بناء العمليات الغريزية الأولية عبر تحليل وتأويل هذه المادة. وتدعى المحتويات الواعية التي تدل على خلفية لاواعية، من قبل فرويد بشكلٍ غير صحيح بـ"الرموز". إن الرمز الحقيقي مختلف تماماً عن هذه، ويجب أن يُفهم كتعبير عن فكرةٍ حدسية لا يمكن صياغتها بأي شكلٍ آخر أو أفضل. فعندما يقدّم أفلاطون على سبيل المثال كل مشكلة نظرية المعرفة في مثاله عن الكهف، أو عندما يعبر السيّد المسيح عن فكرة مملكة السماء في أمثاله، فنحن نواجه هنا رموزاً أصيلة وحقيقية، أي رموزاً تحاول التعبير عن شيء ما لا يوجد مفهوم لفظي يعبر عنه حتّى حينه. فإذا أردنا تأويل مثال أفلاطون وفقاً للتعابير الفرويدية فسنصل تلقائياً إلى الرحم، وسنثبت أنه حتى عقل مثل عقل أفلاطون كان ما يزال متيّماً بمستوى بدائي من الجنسية الطفلية. إلا

أننا بذلك سنكون قد تجاهلنا بالكامل ما أنتجه أفلاطون من تلك العوامل البدائية المحدِّدة لأفكاره الفلسفية، وسنكون قد فوّتنا القضية الأساسية ولم نكتشف سوى امتلاكه لتخيلات جنسية طفلية مثله مثل أي فانٍ آخر. ولن يكون لاكتشافٍ مثل هذا من أهميّة وقيمة سوى لمن نظر لأفلاطون كشخصٍ خارق غير بشري، ويمكنه الآن نتيجة لذاك الاكتشاف أن يقول بكل رضا إن أفلاطون كان هو الآخر إنساناً عاديّاً. ولكن، من يرغب باعتبار أفلاطون إلهاً؟ حتماً هو من تسوده تخيلات طفلية ويعاني بالتالي عقلية عصابية. إن العودة إلى الحقائق الإنسانية المألوفة هي حالة صحية من المنظور الطبي، إلا أنّه ليس لهذا أبداً أية علاقة بمعنى مثال أفلاطون.

75. لقد توقفت مطوّلاً متعمداً عند تطبيق التحليل النفسي الطبي على الأعمال الفنية لأنني أرغب بالتشديد على أن طريقة التحليل النفسي هي في الوقت ذاته جزء أساسي من المذهب الفرويدي. لقد ضمن فرويد بنفسه بعقائديته المتشددة اعتبار العامة للطريقة والمذهب كشيء واحد، على الرغم من أنهما في الواقع شيئان مختلفان تماماً. ومع ذلك يمكن استخدام تلك الطريقة والحصول على نتائج مفيدة بواسطتها في الحالات الطبية بدون رفعها إلى مستوى المذهب. مذهب نحن مضطرين للاعتراض عليه بشدّة. إذ أنّ الافتراضات التي يقوم عليها هي افتراضات عشوائية تماماً. فعلى سبيل المثال لا يمكن ولا بأي شكل عزو العصابات حصراً إلى كبتٍ جنسي، والأمر ذاته ينطبق على حالات الذهان. كما أنّه ليس هناك أي أساس للقول بأن الأحلام لا تحتوي سوى رغباتٍ مكبوتة يتطلب تناقضها الأخلاقي منها الاختباء خلف رقيب حلمي افتراضي. وبالتالي تبدي تقنية فرويد التأويلية انحيازاً وانحرافاً واضحاً تماماً، طالما ترزح تحت تأثير فرضيات أحادية الجانب ومن ثم خاطئة حتماً.

76. من أجل إنصاف أي عمل فني، يجب على علم النفس التحليلي تخليص نفسه بالكامل من التحيّز الطبي، لأنّ العمل الفني ليس مرضاً، وبالتالي هو بحاجة لمقاربة مختلفة تماماً عن المقاربة الطبية. فبقدر ما هو من الطبيعي لطبيب البحث عن أسباب المرض من أجل اجتثاثه من جذوره، يغدو طبيعياً تبني الاختصاصي النفسي لموقف مناقضٍ تماماً لذاك اتجاه العمل الفني. وبدلاً من استقصاء عوامله المحدِّدة الإنسانية النموذجية، سيركز قبل كل شيء على استقصاء معناه، ولن يشغل نفسه بعوامله المقررة إلا بقدر ما تمكنه من فهمه بشكلٍ أكمل وأفضل. فقد تكون للأسباب الشخصية مساهمتها إلى هذا الحد أو ذاك في العمل الفني كما هي الحال مع مساهمة التربة في نمو نبتةٍ ما. إذ لا شك أننا يمكن أن نفهم صفات نبتة ما بمعرفة موطنها، وهو ما قد يكون بالنسبة لعالم النباتات جزءاً هاماً من معدّاته. ولكن لا يمكن لأحدٍ أن يدعي أنه يمكن بذلك معرفة كل شيء أساسي عن النبتة نفسها. إن التوجه الذي يحتاجه الطبيب عند مواجهته سؤال الإمراضية في الطب هو غيره تماماً عند تعامله مع العمل الفني، ويعود ذلك إلى أنّ العمل الفني ليس الكائن البشري، بل هو شيء فوق شخصي. هو شيء وليس شخصية، وبالتالي لا يمكن الحكم عليه بواسطة معايير شخصية. بل وفي الواقع، تتبع الأهمية الخاصة لعمل فني حقيقي من مدى نجاته من حدود الشخصي وارتفاعه فوق الاعتبارات الشخصية لمبدعه.

77. يجب أن أعترف انطلاقاً من تجربتي الشخصية أنّه ليس من السهل أبداً على الطبيب التخلي عن انحيازه المهني عند تناوله عملاً فنيّاً، والنظر إليه بعقلٍ خالٍ من السببية البيولوجية الحالية. إلا أنني قد تعلّمت أنه على الرغم من أنّه يمكن لعلم نفس ذي توجّه بيولوجي محض أن يشرح

مقداراً لا بأس به من الإنسان عموماً، إلا أنّه غير قابل للتطبيق على العمل الفني، وبأقل منه بكثير على الإنسان الذي أبدعه. إن علم نفس سببي محض هو قادر على اختزال كل فردٍ بشري إلى عضوٍ من نوع الإنسان العاقل فحسب، باعتبار أنّ مجاله محصور بما ينتقل عبر الوراثة أو ما هو مشتقٌ من مصادر أُخرى. أمّا العمل الفني فهو غير منقول أو مشتق، بل هو إعادة تنظيم لتلك الشروط ذاتها التي يحاول علم النفس السببي اختزاله إليها دوماً. والتربة ليست مجرّد نتاجٍ للتربة، بل هي صيرورة حية قائمة بذاتها، لا علاقة لها في جوهرها بحالة التربة. كذلك فإنّ معنى عمل فني ونوعيته الفردية يكمنان في داخله وليس في العوامل المقررة الخارجية له. قد يصفه المرء ككائنٍ حيٍّ يستخدم الإنسان كوسط مغذٍّ فحسب، يستغلّ قدراته وفقاً لقوانينه الخاصة ويشكّل نفسه من أجل تحقيق هدفه الإبداعي.

78. ولكن، ها أنا ذا أستبق الأمور مجدَّداً، إذ أنّ في عقلي نوعاً معيّناً من الفن يتوجّب عليّ تقديمه. إذ ليس كل عمل فني ينشأ بالطريقة التي وصفتها لتوي. فهناك الأعمال الأدبية وهناك النثر والشعر، التي تنشأ بشكلٍ كامل من نيّة المؤلف تقديم نتيجةً معيّنة. إذ يحيل مادّته إلى معالَجةٍ معيّنة ذات هدف محدَّد تماماً. كما يضيف إليها ويطرح منها، مشدِّداً على أحد التأثيرات، مخفِّضاً من آخر، مضيفاً لمسةً من لون هنا، وأُخرى هناك، مقيِّماً بدقّة في كل الوقت النتيجة الإجمالية، ومولياً اهتماماً دقيقاً إلى قوانين الشكل والأسلوب. ومادته، وهو يمارس أدق الأحكام ويختار كلماته بحريّةٍ كاملة. خاضعة بالمطلق لهدفه الفني، وهو يريد التعبير عنه فحسب بلا اكتراث بأي شيء آخر. إنّه متوحّدٌ تماماً وبالكامل مع العملية الإبداعية، بغض النظر عمّا إذا كان هو من جعل نفسه عامداً متعمّداً رأس حربتها، أم كانت هي من جعلته أداتها بالكامل إلى حدٍّ فقد معه كل وعيٍ بهذه الحقيقة.

وبالتالي لا حاجة لتقديم مزيد من الأمثلة على ما أعتقد عن هذا من تاريخ الأدب أو من شهادة الفنانين أنفسهم.

110. كما لم أذكر أيّة أمثلة عن فئة أُخرى من الأعمال التي تتدفق بسلاسة من قلم الكاتب. أعمال تأتي إلى العالم منتظمة مرتبة كما تأتي أثينا من رأس زيوس. تفرض هكذا أعمال نفسها إيجابياً على الكاتب، لقد تم الاستيلاء على يده، وقلمه يخطّ أشياءً يتأمّلها عقله بكلّ دهشةٍ وانبهار. والعمل يحضر معه شكله الخاص به، وكل ما يريد إضافته يُرفض، وما يرغب هو برفضه يُفرض عليه بلا نقاش. وبينما يقف عقله الواعي مذهولاً وفارغاً أمام هذه الظاهرة، يأخذه سيلٌ من الأفكار والصوَر التي لم يعتزم إنتاجها أبداً، والتي لم يكن لإرادته هو أن تأتي بها إلى الوجود بأي شكلٍ من الأشكال. ومع ذلك، وعلى الرغم من ذاته، يشعر بنفسه مجبراً على الاعتراف بأن ذاته هو، هي من تتحدّث فيها، وطبيعته الداخلية الخاصّة هي من تكشف نفسها وتنطق أشياءً لم يكن ليأتمن لسانه عليها في أي حين. وما في مقدوره حقّاً هو طاعة النبض الغريب الذي يغلي فيه واتباعه وحسب، شاعراً بأن عمله أكبر منه، وأنه يحرّك طاقةً ليست له ولا سلطة له عليها. وهنا نرى عدم تطابق الفنان مع عملية الخلق الفني، فهو يعي خضوعه لعمله أو وقوفه تابعاً له، كما لو كان شخصاً ثانياً، أو كما لو كان شخصاً آخر غيره هو، قد وقع في دائرةٍ سحرية رسمتها حوله قوة غريبة.

111. وبالتالي عندما نناقش علم نفس الفن، يجب أن ننتبه إلى أسلوبي الخلق الفني المختلفين تماماً هذين، إذ أن الكثير مما له أهمية كبرى في حكمنا على العمل الفني سيعتمد على هذا التمييز. وهو أمرٌ استشعره "شيلر" ــ الذي حاول تصنيفه في مفهومه عن الوجداني والساذج ــ منذ أمدٍ بعيد. سيدعو عالم النفس "الوجداني" بــ"الانطوائي"، و"الساذج" بــ"الانبساطي".

يتميّز الموقف الانطوائي بتأكيد الفرد على نواياه الواعية والسعي باتجاهٍ معاكس للموضوع، بينما يتميز موقف الانبساطي بخضوع الفرد للمتطلبات التي يفرضها الموضوع عليه. في رأيي، تقدّم مسرحيات شيلر و معظم قصائده فكرةً جيدة عن الموقف الانطوائي: إذ يتم التحكّم بالمادّة الأدبية عبر النوايا الواعية للشاعر. بينما يظهر الموقف الانبساطي في الجزء الثاني من "فاوست": فهنا تتميز المادة الأدبية بثورتها وتعنّتها. وقد يكون المثال الأكثر قوّة من الاثنين السابقين هو عمل نيتشه "زرادشت"، حيث يلاحظ المؤلّف نفسه كيف "يصبح الواحد اِثنين".

112. يبدو ظاهراً مما قلته أن انزياحاً في المنظور العلمنفسي يحدث حالما يتحدّث المرء عن الشاعر، ليس كشخص بل كقوة مبدعة تحركه. فعندما يتحوّل مركز الاهتمام إلى هذا الثاني، يظهر الشاعر في الصورة كشخصٍ متفاعل وحسب. ويتضح هذا حالاً في فئتنا الثانية للأعمال الأدبية، وفيها لا يتطابق وعي الشاعر مع العملية الإبداعية. أمّا في أعمال الفئة الأولى، فيبدو أنّ العكس هو الصحيح. فهنا يبدو الشاعر هو العملية الإبداعية ذاتها، ويبدو أّنه يخلق العمل الفني انطلاقاً من إرادته الحرّة تماماً بلا أدنى شعورٍ بالقسر. وقد يكون حتّى مقتنعاً بالكامل بحريته في التصرّف والسلوك، ويرفض الاعتراف بأي احتمال لأن يكون عمله أي شيء آخر غير تعبير عن إرادته وقدرته.

113. وهنا يواجهنا سؤالٌ لا يمكن الإجابة عليه انطلاقاً من إفادة الشعراء أنفسهم. وهو مشكلة علمية حقاً، وعلم النفس وحده القادر على حلّها. فكما أشرت منذ قليل، قد يكون الشاعر ــ أثناء خلقه ما في نفسه وإنتاجه ما ينويه بكل وعي ــ مأخوذاً بالمطلق بالدافع الخلاق إلى حدٍّ لم يعد معه واعياً للإرادة "الغريبة"، كما هي الحال مع النموذج الثاني من

الشعراء، عندما لا يعود واعياً لحديث إرادته معه أثناء الإلهام "الغريب"، مع أنّ هذا الصوت هو بكل وضوح صوت ذاته. وحينها سيكون اعتقاد الشاعر بأن إبداعه الأدبي هو من محض إرادةٍ حرّة، وهماً: إذ هو يتخيّل أنّه يسبح بينما الواقع هو أنّ تيّاراً خفيّاً يجرفه في طريقه.

114. ليس هذا السؤال بسؤالٍ أكاديمي في أي حالٍ من الأحوال، لكنّه يجد ما يبرره في أدلّة علم النفس التحليلي. فقد بيّن الباحثون أنّ هناك عدداً هائلاً من الطرق التي لا يتأثّر العقل الواعي فيها باللاوعي فحسب، بل وينقاد له أيضاً. ومع ذلك، هل هناك من دليلٍ على فرضية اختطاف شاعرٍ ما ــ وإن كان واعياً لذاته ــ من قبل عمله الأدبي؟ قد يكون لدليلنا شقّان: مباشر وغير مباشر. ينبع الدليل المباشر من شاعر يعتقد أنه يعرف ما يقول لكنه في الواقع يقول أكثر مما يعي هو نفسه. وحالات كهذه ليست بقليلة. أما الدليل غير المباشر فيظهر في الحالات التي يختفي فيها خلف الإرادة الحرة الظاهرة للشاعر ضرورات أعلى تُجدد مقتضياتها الحاسمة حالما يتخلى الشاعر طوعاً عن نشاطه الإبداعي، أو ينتج تعقيدات نفسية متى اتخذ عمله منحىً مخالفاً لإرادته.

115. يبين تحليل الفنانين باستمرار أن الدافع الإبداعي ليس وحده ما يظهر من اللاوعي، بل وشخصية الفنان العنيدة المتقلبة أيضاً. حيث تبين السير الذاتية للفنانين العظماء بوضوح أن الدافع الإبداعي ليس وحده ما يظهر من اللاوعي، بل وشخصية الفنان العنيدة المتقلبة أيضاً. وتُظهر سير الفنانين العظماء بوضوح أن الدافع الإبداعي غالباً ما يكون مستبداً إلى حدٍّ أنّه يزهر على حساب إنسانيّتهم ويسخّر كلّ شيء لخدمة العمل، حتى لو كان ذلك على حساب صحّتهم وسعادتهم الإنسانية العادية. إنّ العمل الذي لم يولد بعد في ذهن الفنان هو قوّة طبيعية ستحقّق مبتغاها، إمّا بقوّة

الاستبداد أو بقدر الإنسان الذي سيكون مجرّد حاملٍ لها. يحيا الدافع الإبداعي وينمو في داخله مثل شجرةٍ جذورها في الأرض تمدّها بكل غذاءٍ مفيد. وبالتالي سيكون من المفيد النظر إلى العملية الإبداعية كشيءٍ حي مزروعٍ في النفس البشرية. وفي لغة علم النفس التحليلي ندعو هذا الشيء الحي بـ"مركّبٍ مستقل". إنّه جزء منفصلٌ من النفسية، يقود حياةً خاصّة به خارج هرمية الوعي وتراتبيته. وتبعاً لشحنته الطاقية قد يظهر إمّا كمجرّد اضطراب في النشاطات الواعية أو كسلطة فوق تراتبية يمكنها أن تستخدم الأنا لصالح أهدافها. وبالتالي فإن الشاعر الذي يتماثل مع العملية الإبداعية هو من سيذعن منذ البداية عندما تبدأ الضرورات اللاواعية بالعمل. لكنّ الشاعر الآخر الذي يشعر بقوّته الإبداعية كشيءٍ غريب، هو من لا يذعن ــ نظراً لأسباب عديدة ــ ومن ثمّ يبقى غير واعٍ.

116. وقد تكون إمكانية فهم اختلافٍ كهذا في أصوله في عمل فني ما، أمراً متوقّعاً. لأنّها من جهة نتاج واعٍ مشكّل ومصمّم لإنجاز الهدف المطلوب. لكن من جهةٍ أُخرى نحن نتعامل مع حدث جذوره تكمن في طبيعة لا واعية، ومع شيءٍ يحقِّق أهدافه بلا مساعدة الوعي البشري، وغالباً ما تتحدّاه بالإصرار بعناد على شكله الخاص وتأثيره الخاص. وبالتالي سنتوقع من تلك الأعمال التي تنتمي للفئة الأولى أن لا تتخطّى حدود الفهم أبداً، وأن تأثيرها ستحدّه نيّة المؤلِّف ولن يتجاوزها أبداً. أمّا في حالة أعمال الفئة الثانية فيجب أن نستعدّ لشيءٍ ما فوق شخصي، يتجاوز فهمنا بنفس درجة تعليق المؤلّف لوعيه أثناء عملية الإبداع. وسنتوقّع غرابةً في الشكل والمحتوى، وأفكاراً لا يمكن فهمها سوى حدسيّاً، ولغةً حاملةً غنيّةً بالمعاني، وصوراً هي رموز حقيقية لأنّها أفضل تعبيرات ممكنة عن شيء غير معروف، وجسور نحو شاطئ مجهول.

117. تؤيّد الممارسة العملية هذين المعيارين، إلى حدٍّ كبير. فأينما صادفنا عملاً خُطِّط بوعي ومادة اختيرت بوعي، نجد أنّها تتفق تماماً مع الفئة الأولى من السمات، وفي الحالة الأُخرى مع الثانية. إنّ المثال الذي قدّمناه عن مسرحيات شيلر من جهة، وفاوست 2 من جهة أُخرى، أو "زرادشت" كمثال حتى أفضل منهما، هي جميعاً بيان لما قلناه. لكنني لن أحاول وضع عمل فني لشاعر مجهول في أي من الفئتين بدون أن أتفحّص أوّلاً بدقة علاقاته الشخصية مع عمله. فلا يكفي معرفة ما إذا كان الشاعر ينتمي إلى النمط الانطوائي أم الانبساطي، باعتبار أنّه يمكن لأي من النمطين العمل بموقف انطوائي أحياناً وانبساطي في أحيان أُخرى. ويبدو هذا واضحاً بشكلٍ خاص في الفرق بين مسرحيات شيلر وأعماله الفلسفية، بين أشعار غوته المكتملة من حيث الشكل والصراع الواضح مع مادته في فاوست2، بين عبارات نيتشه الأنيقة والسيل الجارف في "زرادشت". وبالتالي قد يتبنى الشاعر نفسه مواقف مخالفة لعمله في أوقاتٍ مختلفة، وعلى هذا يعتمد المعيار الذي يجب أن نطبقه.

118. وهذا السؤال ــ كما نلاحظ الآن ــ معقّد جدّاً، ويشتد التعقيد عندما نتناول حالة شاعر يتطابق ويتماثل مع العملية الإبداعية. حيث سيثبت في النهاية أنّ الأسلوب الهادف والواعي بوضوح في التأليف هو وهم ذاتي لدى الشاعر، وبالتالي سيتمتع عمله بسمات رمزية هي خارج مجال وعيه. وسيصبح من الصعب أكثر اكتشافها، بسبب عدم قدرة القارئ هو الآخر على الخروج من حدود وعي الشاعر التي تثبّتها روح زمانه. فليس هناك من نقطة أرخميديسية خارج عمله يمكنه بواسطتها رفع وعيه المشروط بالزمان خارج مفاصلها، وإدراك الرموز المختبئة في عمل الشاعر. إذ أنّ الرمز هو تلميح لمعنى خارج مستوى قدرات فهمنا الحالية.

119. وأنا أطرح هذا السؤال لأنني لا أرغب بأن يحد تصنيفي النمطي من الأهمية الممكنة لأعمال فنية لا تعني أكثر مما تقول. لكننا كثيراً ما نواجه بحالة شاعر أعيد اكتشافه بعد أن طوى الزمان ذكره. ويحدث هذا عندما يصل تطور وعينا مستوىً أعلى يستطيع الشاعر من خلاله إخبارنا بشيءٍ ما جديد. لقد كان ذلك حاضراً دوماً في عمله لكنه مختبئ كرمز، ووحده تجديد روح الزمان هو من سيسمح لنا بقراءة معناه. لقد احتاج منا النظر بعيون جديدة، إذ أنّ تلك القديمة لن ترى إلا ما اعتادت على رؤيته. إن تجارب كهذه يجب أن توقظ حذرنا، إذ أنّها تؤكّد أطروحتي السابقة. لكنّ الأعمال الرمزية بوضوح لا تحتاج لهذه المقاربة الحاذقة، ولغتها الحاملة تصرخ بنا بأنّها تعني أكثر مما تقول. يمكننا أن نضع إصبعنا على الرمز حالاً، وإن كنا غير قادرين ربما على فك شفرة معناه إلى الحد الذي يرضينا. إنّ الرمز هو تحدٍّ دائم لأفكارنا وأحاسيسنا. وقد يفسِّر ذلك سرّ التحفيز والإثارة التي يتمتّع بها أي عملٍ رمزي، وسرّ استحواذه علينا بكل تلك القوّة، إلا أنّه وفي ذات الوقت يكشف عن سبب أنّه قلّما يمنحنا تلك المتعة الجمالية المحضة. إذ نلاحظ أنّ الأعمال الأقل رمزية تروق لحسّنا الجمالي أكثر بكثير لأنّها كاملة بذاتها وتحقِّق هدفها.

120. وبالتالي ـ قد تسألون ـ ما الذي يمكن لعلم النفس التحليلي المساهمة به لحل مشكلتنا الأساسية، وهي: لغز الإبداع الفني؟ فكلّ ما قلناه حتى الآن متعلّق بالظواهرية النفسية الفنية فحسب. وباعتبار أنّه ليس هناك من أحد يمكنه النفاذ إلى أعماق الطبيعة، لن تتوقعوا من علم النفس تحقيق المستحيل وتقديم شرحٍ صحيح لسر الإبداع. وكما هي الحال مع كل علم آخر، ليس لعلم النفس إلا مساهمةً متواضعة ليقدّمها في مسألة الفهم الأعمق

لظواهر الحياة، وهو ليس بأقرب من إخوته العلوم الأُخرى نحو المعرفة المطلقة.

121. لقد تحدّثنا كثيراً جدّاً عن معنى الأعمال الفنية إلى حدٍّ بالكاد يمكن للمرء معه كبح شكّه فيما إذا كان الفن "يعني" أيَّ شيء حقّاً على الإطلاق. فربّما ليس للفن أي "معنى"، على الأقل كما نفهم نحن "المعنى". ولربّما كان مثل الطبيعة، التي هي ببساطة "موجودة" ولا "تعني" أي شيء خارج ذلك. هل "المعنى" هو بالضرورة شيء أكثر من مجرّد "تفسير وتأويل" ـ تفسير أُفرز في شيء ما من قبل ذكاء جائعٍ للمعنى ـ؟ الفن ـ كما قيل ـ هو جمال، و"الجميل هو متعة للأبد". هو لا يتمتع بأي معنىً، إذ لا علاقة للمعنى بالفن. لكنني عندما أتحدّث عن علاقة علم النفس بالفن، نحن خارج مجاله، ومن المستحيل علينا التخمين فيما يتعلّق به. يجب أن نفسِّر، يجب أن نجد معانٍ في الأشياء، وإلا لن نكون قادرين أبداً على التفكير بها. يجب أن نفكِّك الحياة والأحداث ـ على الرغم من كونها عمليات مستقلّة قائمة بذاتها ـ إلى معانٍ وصور ومفاهيم، وإن كنّا نعرف جيّداً أنّنا بفعلنا ذلك، فنحن نبتعد أكثر عن السرّ الحي. فما دمنا نحن أنفسنا غارقين في عملية الإبداع، فلن نرى ولن نفهم. وفي الواقع، من الأفضل ألا نفهم، إذ ليس من شيءٍ أكثر ضرراً للاختبار المباشر،من المعرفة. إلا أننا ومن أجل فهمٍ معرفي يجب أن نفصل أنفسنا عن العملية الإبداعية وننظر إليها من الخارج. حينها فقط ستصبح صورةً تعبّر عمّا نحن مجبرين على تسميته "معنى". وما كان ظاهرةً محضة في الأصل يصبح شيئاً ما يكتسب معنىً عبر ارتباطه بظواهر أُخرى، ويتمتع بدور محدّدٍ تماماً عليه أن يلعبه، ويخدم أهدافاً معيّنة، كما يفرض آثاراً غنيّة بالمعاني. وعندما نرى ذلك كلّه يأتينا ذاك الإحساس بأننا فهمنا وفسّرنا شيئاً ما. وبهذا نلبي متطلبات العلم.

122. عندما تحدّثنا منذ قليل عن العمل الفني كشجرة تنمو من التربة المغذية، كان بإمكاننا أيضاً مقارنته بطفل ينمو في الرحم. ولكن، وباعتبار أن كل المقارنات كسيحة بطبعها، دعونا نلتزم بالمصطلحات الأكثر دقة التي يطرحها العلم. تتذكّرون أنّني وصفت العمل الناشئ في ذهن الفنان كمركّبٍ مستقل. وهو وصف نعني به تشكيلاً نفسياً يبقى تحت الوعي حتى تأتي شحنة طاقية كافية لرفعه إلى ما فوق العتبة ليصل إلى الوعي. وترافقهُ مع الوعي لا يعني تمثّله وامتصاصه الكامل من قبله، بل مجرّد ملاحظته. إنه ليس خاضعاً لتحكّم الوعي، كما لا يمكن كبحه أو إعادة إنتاجه طوعياً وإرادياً. ومن هنا تظهر استقلاليّة المركّب: هو يظهر ويختفي وفقاً لميوله الذاتية، بغض النظر عن الإرادة الواعية. ويتشارك المركّب الإبداعي في هذه الميزة مع كل مركّب مستقلٍّ آخر. وهو ما يقدّم مثالاً عن العمليات الإمراضية، باعتبار أنّها هي الأُخرى تتميّز بوجود مركّبات مستقلّة، وخصوصاً في حالة الاضطرابات النفسية. إنّ الجنون المقدَّس لدى الفنانين كثيراً ما يقترب إلى حدٍّ خطر من الحالة الإمراضية، وإن كانت الحالتان غير متطابقتين. إنّ المركّب الثالث مركّب مستقل. إلا أنّ وجود المركّبات المستقلة ليس إمراضياً في حدّ ذاته، باعتبار أن الناس الطبيعيين يسقطون أحياناً أو دائماً تحت سيطرتها. وهذه الحقيقة هي إحدى الميزات الطبيعية للذهن، إن كون الإنسان غير واعٍ لوجود مركب مستقل يكشف ببساطة عن درجة عالية من اللاوعي. فكل موقف نموذجي متمايز إلى حدٍّ ما يبدي ميلاً للتحوّل إلى مركّب مستقل، وهو في معظم الحالات ما يفعله حقّاً. كذلك فإنّ لكل غريزة سمة مركب مستقل إلى هذا الحدّ أو ذاك. وبالتالي، لا شيء مرضياً في المركب المستقل. وظهور تجليّاته بشكلٍ متكرّر ومزعج هو وحده ما يمكن اعتباره عرضاً مرضياً.

123. كيف ينشأ المركب المستقل؟ لأسباب لا يمكننا تفصيلها هنا، يظهر جزء لا واع من الذهن إلى حيّز النشاط، ويكتسب ميداناً له عبر تنشيط المناطق المجاورة لارتباطه. ويتم استيراد الطاقة اللازمة لهذا تلقائياً من الوعي، ما لم يحدث أن يتطابق هذا الأخير مع المركب. ولكن عندما لا يحدث ذلك، فإن استيراد الطاقة ذاك يتسبب بما يدعوه "جانيه" بـ "تخفيض المستوى العقلي"، حيث تتناقص شدّة النشاطات والاهتمامات الواعية تدريجياً، مما يؤدي إما إلى اللامبالاة ــ وهي حالة شائعة جداً لدى الفنانين ــ أو إلى تطور تراجعي للوظائف الواعية، أي إنها تنكص إلى مستوىً قديم و طفولي لتخضع لشيء يشبه الانحلال. ثمّ تُدفع "الأجزاء الدنيا من الوظائف" ــ كما يحلو لجانيه أن يدعوها ــ إلى المقدّمة، ويسود الجانب الغريزي من الشخصية على الأخلاقي، والطفولي على الناضج، وغير المتكيف على المتكيف. وهو شيء نلاحظه في حيوات العديد من الفنانين. وبالتالي يظهر المركب المستقل عبر استخدام طاقة مسحوبة من التحكّم الواعي للشخصية.

124. ولكن، ما هي مقوّمات المركّب "الإبداعي" المستقل؟ عن هذا لن نعرف أي شيء ما لم يمنحنا عمل الفنان نافذة إلى أسسه. فالعمل يقدم لنا صورة منتهية، وهذه الصورة قابلة للتحليل إلى الحد الذي يمكننا وفقه إدراكها كرمز فحسب. إلا أننا إن لم نكن قادرين على استكشاف أيّة قيمة رمزية فيها، فإننا نكون قد أسسنا لكونها لا تعني أكثر مما تقول، أو ــ بصيغة أُخرى: إن ما هو "موجود" ليس بأكثر مما "يبدو". وأستخدم كلمة "يبدو" لأنّ انحيازنا قد يمنعنا من تقديرها بشكل أعمق وأفضل. وعند أي حدّ لن نتمكن من إيجاد أي دافع أو نقطة انطلاق للتحليل. ولكن في حالة العمل الرمزي يجب أن نتذكّر شعار "غيرهارد هوبتمان": "الشعر يستدعي

من الكلمات رنين الكلمة الأولى". والسؤال الذي يجب أن نطرحه:"ما هي الصورة الأولى التي تكمن خلف المجاز والمخيلة الفنية؟"

125. يستدعي السؤال مزيداً من التوضيح. فأنا أفترض أن العمل الفني الذي نودّ تحليله ـ بالإضافة إلى كونه رمزياً ـ هو متجذّرٌ، ليس في اللاوعي الشخصي للشاعر فحسب، بل وفي فلك الأسطورة اللاواعية التي تشكّل صورها القديمة الميراث المشترك للجنس البشري بأكمله. لقد دعوت هذا الفلك بـ "اللاوعي الجمعي"، لأميّزه عن اللاوعي الفردي. حيث اعتبرت هذا الأخير المجموع النهائي لكل المحتويات والعمليات النفسية القادرة على أن تصبح واعية، وغالباً ما تصبح كذلك، إلا أنّها غالباً ما تكبت بسبب عدم ملاءمتها، وتُبقى فيما دون الوعي. والفن يستمد روافده من هذا الفلك أيضاً، لكنها غالباً ما تكون موحلةً ضحلة. وسيطرتها غالباً ما تحوّله ـ بابتعادها عن جعل العمل الفني رمزاً ـ إلى مجرّد عرَض. يمكننا ترك نوع الفن هذا بلا أي ضرر ولا أي ندم لتستمتع به طرق فرويد المسهّلة.

126. في مقابل اللاوعي الفردي، والذي هو ليس أكثر من طبقة رقيقة تحت عتبة الوعي، لا يبدي اللاوعي الجمعي أي ميلٍ ليصبح واعياً في الظروف الطبيعية، كما لا يمكن أن يستعاد إلى الذاكرة بواسطة أية تقنية تحليلية، باعتبار أنّه لم يُنسَ أو يُكبت أبداً. ولا يمكن التفكير باللاوعي الجمعي ككيانٍ قائمٍ بذاته، فهو ليس بأكثر من إمكانية وُهبَت إلينا من أزمنةٍ قديمة في شكلٍ معيّن من الصور الذكرياتية أو الموروثة في بنية تشريحية في الدماغ. ليس هناك من أفكارٍ فطرية، ولكن هناك إمكاناتٍ فطرية لأفكار تحدِّد حتى أجرأ المخيلات، وتحافظ على نشاط مخيلتنا ضمن حدودٍ معيّنة: أفكار مسبقة، لا يمكن تأكيد وجودها بدون رؤية آثارها. وهي تظهر فقط

في القالب الفني كمبادئ منظِّمة تمنح الفن شكله. أي بالاستقاء من العمل الناجز فقط يمكننا إعادة تشكيل الأصل القديم للصورة الأولى.

127. الصورة الأولى، أو النموذج القديم، هي رمز ــ سواء كان عفريتاً أم كائناً بشرياً أم عملية ــ يعاود الظهور باستمرار في سياق التاريخ، ويظهر أينما تم التعبير عن مخيلة إبداعية. وبالتالي هو رمز أسطوري من حيث الأساس. عندما نتفحّص هذه الصور بدقة أكبر، نجد أنها تمنح شكلاً لخبرات أسلافنا النموذجية التي لا تحصى. فهي بقايا نفسية لما لا يحصى من الخبرات ذات النمط ذاته. وهي تقدّم صورةً للحياة النفسية عموماً، مقسَّمةً ومسقطةً في الرموز العديدة لمجمع الآلهة الأسطوري. لكنّ الرموز الأسطورية هي ذاتها نتاج مخيّلة إبداعية وما تزال بحاجة للترجمة إلى لغة مفهومية. إنّ بدايات هذه اللغة وحدها الموجودة، ولكن حالما يتم خلق المفاهيم الضرورية ستتمكن من منحنا فهماً علمياً مجرّداً للعمليات اللاواعية التي تكمن في جذور الصور الأولى. وفي كل من هذه الصور هناك قطعة صغيرة من النفسية البشرية والقدر البشري، بقية من أفراحٍ ومآسٍ تكررت لعدد لا يحصى من المرات في تاريخ أسلافنا، وهي ستتبع نفس المسيرة تقريباً إلى الأبد. إنها مثل قاعٍ نهري منحوت في النفسية، تنفجر فيه مياه الحياة فجأة متحولةً إلى نهر جبار بدلاً من تدفقها في جدول عريضٍ لكنه ضحل. وهذا يحدث كلما صادفنا مجموعة الظروف الخاصة تلك التي ساعدت لفترات طويلة في كبت الصورة الأولى.

128. وتتميّز اللحظة التي تعاود فيها هذه الحالة الأسطورية الظهور بشدّة انفعالية معيّنة. فالأمر كما لو تم نقر حبال فينا لم يسبق نقرها من قبل أبداً، أو كما لو تم إفلات هذه القوى التي لم نكن ندري بوجودها من قبل أبداً من عقالها. و ما يجعل هذا الصراع من أجل التكيّف متعباً جداً هو

حقيقة أنه يتوجب علينا باستمرار التعامل مع حالات فردية ولا نمطية. وبالتالي لن يكون مدهشاً شعورنا غير العادي بالانعتاق من أو الاستحواذ من قبل قوة طاغية، عند ظهور موقف نموذجي قديم. ففي حالات كهذه لا نعود أفراداً، بل العرق، صوت أصداء الجنس البشري بأكمله. والإنسان الفردي لا يستطيع استخدام هذه القوى بكامل طاقتها ما لم تساعده إحدى تلك التمثيلات الجمعية التي ندعوها المثُل، والتي تحرّر كل القوى الغرائزية الخفية غير المتاحة لإرادته الواعية. إنّ المثُل الأكثر فعالية هي دوماً تنويعات واضحة إلى حدٍّ ما من نموذجٍ قديم، وهو ما يثبته حقيقة كونها تعير نفسها للمجاز والاستعارة. فمثال "البلد الأم" ـ على سبيل المثال ـ هو استعارة واضحة للأم، كما هي "أرض الآباء" استعارة للأب. وقوّتها لتحريضنا ليست مشتقة من الاستعارة، بل من القيمة الرمزية لأرضنا الأصلية. والنموذج الأصلي هنا هو التشارك الصوفي بين الإنسان الأول والتربة التي عليها يقيم، والتي تحتوي أرواح أسلافه.

129. يحرّضنا تأثير النموذج القديم ـ سواء أخذ شكل الخبرة المباشرة أو عبّر عنه بالكلمة المحكية ـ لأنّه يستدعي صوتاً أقوى من صوتنا. فأيّاً كان من يتحدّث في الصور الأولى فهو يتحدّث بآلاف الأصوات. وهو يفتن ويهيمن، بينما في ذات الوقت يرفع الفكرة التي يلتمسها ليخرج من الوقتي والعابر إلى مملكة الدائم الأبدي. وهو يحوّل قدرنا الشخصي إلى قدر للجنس البشري بأكمله، محرّضاً فينا كل تلك القوى المفيدة التي لطالما مكّنت الجنس البشري من إيجاد ملجأ من كل خطر والصمود عبر الليالي الطوال.

130. هذا هو سرّ الفنّ العظيم، وسرّ تأثيره علينا. تقوم العملية الإبداعية ـ بقدر ما نحن قادرين على متابعتها ـ على التنشيط اللاواعي لصورة

نموذجية قديمة، وعلى شرح وتشكيل هذه الصورة في العمل المنجَز. فبمنحها شكلاً، يترجمها الفنان إلى لغة الحاضر، واهباً إيّانا إمكانية اكتشاف طريقنا رجوعاً إلى أعمق ينابيع الحياة. وهنا تظهر الأهمية الاجتماعية التي يتمتع بها الفن. فهو في عملٍ مستمر لتثقيف روح العصر، مستدعياً الأشكال التي يفتقر إليها العصر بشدّة. ويصل التوق غير المشبع لدى الفنان رجوعاً إلى الصورة الأولى في اللاوعي الأكثر ملاءمةً لتعويض عدم كفاية وأحادية الجانب في الحاضر. يستولي الفنان على هذه الصورة، وبرفعها من أعماق اللاوعي يكشف عن علاقتها بالقيم الواعية، محوّلاً إياها بذلك لتصبح أكثر قبولاً لدى عقول معاصريه وفقاً لقدراتهم وطاقاتهم.

131. للناس والزمن ــ كما الأفراد ــ ميولهم ومواقفهم المميِّزة. إنّ كلمة "موقف" بحدّ ذاتها تفشي بالانحياز الضروري الذي يستوجبه كل ميل واضح. فالتوجّه يتضمّن الإقصاء، والإقصاء يعني إنكار حق العديد جدّاً من العناصر النفسية التي يمكن أن تلعب دوراً في الحياة، بالوجود بسبب عدم توافقها مع الموقف العام. يمكن للشخص الطبيعي اتّباع الميل العام بلا أي ضرر لنفسه، أما مَن يهوى الطرق الخلفية والأزقّة بسبب عدم احتماله الطرق العريضة السريعة فسيكون أوّل من يكتشف العناصر النفسية التي تنتظر لعب دورها في حياة الجماعة. وهنا ينقلب الافتقار النسبي لدى الفنان للتكيّف إلى ميزة له،حيث يمكّنه من اتّباع أشواقه بعيداً عن الطريق المطروق، واكتشاف ما يمكن أن يلبي الحاجات اللاواعية لعصره. وبالتالي، وكما يُصحِّح الموقف الفردي الواعي عبر ردودٍ من اللاوعي، كذلك يمثّل الفن عملية تنظيم ذاتي في حياة الأمم والحِقَب.

132. أنا واع لكوني في هذه المحاضرة لم أتمكن سوى من عرض آرائي وبأعمّ شكل ممكن. ولكنني آمل بأنّ ما اضطررت لحذفه ــ أي

تطبيقها العملي في الأعمال الشعرية ـــ قد توصّلت إليه أفكاركم أنتم، مانحةً إطاري النظري المجرّد لحماً ودم.

علم النفس والأدب

مقدِّمة

لقد تطوّر علم النفس ــ الذي كان قد ظهر من تجربة متواضعة في غرفة خلفية صغيرة وشديدة الأكاديمية ــ محققاً نبوءة نيتشه في العقود القليلة الأخيرة، ليتحول إلى موضوع اهتمام العامة محطّماً الإطار الذي حبسته في الجامعات لفترة طويلة. فعبر تقنياته النفسية غدا صوته مسموعاً في الصناعة، وعبر المعالجة النفسية غزا ميادين واسعة من الطب، وعبر الفلسفة قدّم مجدَّداً فلسفة شوبنهاوروهارتمان، كما أعاد اكتشاف باتشوفنوكاروس بكل ما للكلمة من معنى. وعبره اكتسب علم الأسطورة وعلم نفس البدائيين بؤرة اهتمام جديدة، وقام بتثوير علم الأديان المقارن، وظهر عدد ليس بقليل من علماء اللاهوت الذين رغبوا حتى باستخدامه لشفاء الأرواح. فهل سيثبت أن مقولة نيتشه الشهيرة: "العلم خادم لعلم النفس"، هي صحيحة تماماً؟

يبدو أنّ التقدّم المضطرد لعلم النفس ما يزال حالياً وبكلّ أسف يترنّح في غمرة التيارات العمياء المتلاطمة، وكلّ من المدارس المتصارعة تحاول تغطية اضطرابها بمزيد من العقائدية الصاخبة والدفاع المتعصّب عن منظورها الخاص. كذلك لم تفلت محاولات فتح كافة ميادين المعرفة

والحياة المختلفة أمام البحث العلمي النفسي، من أحادية الجانب تلك. إنّ أحادية الجانب وتصلّب المبدأ هما أخطاء طفولية لدى كل علم جديد عليه أن يقوم بعمل رائد بواسطة عدد قليل جدّاً من الأدوات الفكرية. وعلى الرغم من كل تسامحي وإدراكي لضرورة الآراء المذهبية المتنوّعة، فإنني لم أملّ أبداً من التأكيد على أن أحادية الجانب والعقائدية تحملان في داخلهما أعظم المخاطر، ولا سيّما في ميدان علم النَفس. إذ على عالم النفس أن يتذكّر باستمرار أن فرضيته ليست بأكثر من تعبير عن أطروحته الذاتية الخاصة به، وبالتالي لا يمكنه أبداً الادّعاء فوراً بمصداقية عامّة لها. وما على الباحث المساهمة به في شرح أي وجه مما لا يحصى من وجوه النفس هو مجرّد وجهة نظر، وسيكون من أشد المنتهكين لموضوع البحث إذا حاول طرح وجهة نظره الفردية تلك كحقيقةٍ ملزمة عامة. إنّ ظواهرية النفس غنية بالألوان، شديدة التنوّع شكلاً ومضموناً، إلى حدٍّ يستحيل معه عكس كلّ غناها في مرآةٍ واحدة. كما لن نتمكن أبداً في وصفنا لها من اشتمال الكلّ، ولكن لنكن راضين بإلقاء ضوء على أجزاءٍ صغيرة من الظاهرة الكليّة.

وباعتبار أنّه من طبيعة النفس أنها ليست مصدراً لكل إنتاجية وحسب، بل وللتعبير عن نفسها في كل نشاطات وإنجازات العقل البشري، فإننا لن نتمكّن أبداً من فهم طبيعة النفس "بما هي في جوهرها"، بل مجرّد اللقاء معها في تجلياتها المختلفة. وبالتالي، عالم النفس مجبرٌ على الاطّلاع والتآلف مع مجال واسع من المواضيع، وذلك ليس من باب الاحتمال وحب الاستطلاع، بل من حب المعرفة. ومن ثمَّ، يجب عليه لتحقيق هذا الهدف هجر حصنه الاختصاصي المسوّر والسعي خلف الحقيقة. ولن ينجح في

نفي النفس إلى حدود المختبَر أو العيادة، بل يجب أن يتبعها عبر كل تلك العوالم التي تظهر فيها تجلياتها المرئية، مهما كانت غريبة بالنسبة له.

وبالتالي أنا لست قلقاً من حقيقة أنني أنا الطبيب أتحدّث إليكم اليوم كعالم نفس عن المخيّلة الشعرية، على الرغم من أن حديثاً كهذا قد يكون من اختصاص علم الأدب والجمال. فالمخيلة الشعرية هي أيضاً ظاهرة نفسية، وبالتالي يجب أن يتناولها علماء النفس بالدراسة. وأثناء ذلك لن أتعدّى على ميدان تاريخ الأدب ولا على اختصاص علماء الجمال، إذ ليس من شيء أبعد عن نواياي من استبدال آرائهم بآرائي النفسية. حيث سأكون مذنباً بأحادية الجانب ذاتها، تلك التي تحدّثت عنها منذ قليل. كما لن أتجرّأ أمامكم على وضع نظرية كاملة للإبداع الشعري، إذ أن ذلك خارج حدود قدرتي تماماً. ومن ثمَّ يجب أخذ ملاحظاتي على أنها ليست بأكثر من وجهات نظر تساعد على توجيه المقاربة العلمنفسية للشعر، بشكل عام.

133. من الواضح أنّ علم النفس ــ باعتباره دراسةً للعمليات النفسية ــ قابل للتطبيق على دراسة الأدب، لأنّ النفسية البشرية هي رحم الفنون والعلوم كلّها. وبالتالي يجب أن تكون دراسة النفسية قادرةً على شرح البنية النفسية للعمل الفني من جهة، وكشف العوامل التي تجعل شخصاً ما مبدعاً فنيّاً من جهةٍ أُخرى. وهنا يواجه عالم النفس بمهمّتين منفصلتين متمايزتين، ويجب عليه مقاربتهما بطرق مختلفة جذريّاً.

134. ففي حالة العمل الفني نحن نتعامل مع نتاجٍ لنشاطات نفسيةٍ معقّدة، لكنه نتاج شُكِّلَ بشكل قصديٍّ وواع قطعاً. أمّا في حالة الفنان فيجب أن نتعامل مع الأداة النفسية بذاتها. في الحالة الأولى، موضوع التحليل والتأويل هو إنجاز فني ملموس، بينما في الثانية هو الكائن البشري المبدِع باعتباره شخصيّةً فريدةً مميَّزة. وعلى الرغم من الترابط العميق لهذين

الموضوعين، والذي يصل حدَّ الاعتماد المتبادل لكل منهما على الآخر، لا يمكن لأيٍّ منهما شرح الآخر. من السهل طبعاً استنتاج أشياء معيّنة عن الفنان انطلاقاً من عمله الفني، والعكس صحيح، إلا أنّ هذه الاستنتاجات ليست بشاملة ولا قطعية أبداً. وفي أفضل الأحوال هي ملخَّصات أو تخمينات محظوظة. فمثلاً إن معرفة علاقة غوته الخاصّة بأمّه قد تلقي بعض الضوء على هتاف فاوست: "الأمّهات،الأمّهات، كم هي غريبةٌ تلك الكلمات!". إلا أنّها لن تمكننا من رؤية كيف أنتج تعلّقه بأمّه دراما فاوست بذاتها، مهما كان عمق إحساسنا بأهمية هذه العلاقة لغوته الإنسان، كما نلاحظ من الآثار التي تشي بها في عمله. كما لن نكون أكثر نجاحاً إذا حاولنا فهمها في الاتّجاه المعاكس. وليس هناك من شيءٍ في "خاتم نيبلونغ" ليجعلنا نخمن أو نستنتج أنّه كان لدى فاغنر ميولاً نحو انحراف الملبس، حتّى لو كانت هناك صلة سرّية حقّاً بين بطولات النيبلونغات والخنوثة الإمراضية في فاغنر الرجل. وقد يشرح علم النفس الفنان الشخصي العديد من أوجه عمله، لكنّه لن يشرح العمل ذاته. وحتّى لو حدث وشرح العمل بنجاح، فلن يظهر إبداع الفنان بأكثر من عرَض. وهو ما سيكون مدمّراً وكارثياً لكل من العمل الفني وسمعته.

135. إنّ الحالة الراهنة للمعرفة النفسية لا تسمح لنا بتأسيس تلك الصلات السببية القوية في عالَم الفن كما نتوقّع من العلم فعله. فعلم النفس هو في النهاية أحدث العلوم. وعالَم المنعكسات والغرائز الجسدية النفسية هو الميدان الوحيد الذي يمكن لنا العمل فيه بثقة باستخدام مفهوم السببية. من النقطة التي تبدأ فيها الحياة النفسية الحقّة ــ أي في مستوى أكثر تعقيداً ــ يجب على عالم النفس إرضاء نفسه بأوصاف شديدة التنوع والاختلاف للعمليات النفسية، وبرسم صورة حيوية قدر استطاعته لغلاف ونسيج العقل

بكل تعقيده المدهش. كما يجب أن يمتنع في الوقت ذاته عن تسمية أي من هذه العمليات بـ"الضرورية" بمعنى أنّها محدَّدة سببيّاً. فإذا كان عالم النفس قادراً على توضيح علاقات سببية قطعية في عمل فني وفي عملية إبداع فني، فلن يترك لعلم الجمال أي أرض ليقف عليها، وسيختزله إلى فرع خاص من علمه هو. وعلى الرغم من أنّه لا يجوز له أبداً الامتناع عن ادّعاء استقصاء وتأسيس السببية في العمليات النفسية المعقَّدة ـ إذ لو فعل ذلك لأنكر حق علم النفس بالوجود ـ، فإنّه لن يكون قادراً أبداً على الادّعاء بذلك بملء فمه ولا الحلم بتحقيق كامل له، لأنّ الدافع الإبداعي الذي يجد أرقى تعبير له في الفن هو لا منطقي، وسيهزأ في النهاية بكلّ محاولاتنا المنطقية والعقلانية. قد يكون ممكناً شرح كل العمليات النفسية الواعية سببياً إلى حدٍّ معيَّن، إلا أنّ العمل الإبداعي بالذات ـ بحكم تجذّره في عمق اللاوعي ـ سيضلل كل محاولاتنا لفهمه دوماً. فهو يصف نفسه فقط في تجليّاته. قد يمكن تخمينه، لكن لن نتمكّن أبداً من فهمه بالكامل. وبالتالي، سيستمر كل من علم النفس وعلم الجمال بالتماس بعضهما طلباً للمساعدة دوماً. فأحد المبادئ الهامّة في علم النفس يتمثّل في أنّ أيّة مادة نفسية تجد جذورها في مسبقات سببية لها، كما أنّ إمكانية اعتبار أي نتاج نفسي كشيء موجود وقائم بذاته هو أحد مبادئ علم الجمال. وبالتالي، فسواء كان العمل الفني أم الفنّان ذاته هو موضع السؤال، فسيبقى كلا المبدأين صحيحين على الرغم من نسبيّتهما.

1. العمل الفني

136. هناك فرق أساسي في الموقف بين مقاربة علم النفس للعمل الأدبي ومقاربة الناقد الأدبي. فما يبدو هامّاً وقيّماً لهذا الأخير، قد يكون غير

مناسب أبداً للأول. في الواقع، غالباً ما يكون النتاج الأدبي المشكوك بجدارته محطّ اهتمام شديد لعالم النفس. إن ما يُدعى بـ"الرواية النفسية" ليست بأي حال مكافأة لعالم النفس كما يفترض المهتمون بالأدب. وبحكم كونها كلاً قائماً بذاته، تشرح رواية كهذه ذاتها بذاتها. لقد قامت بعملها التأويلي النفسي، ولا يستطيع عالم النفس أكثر من انتقاد ذلك أو الإسهاب حوله.

137. إنّ الرواية اللانفسية هي التي تقدّم عموماً الفرَصَ الأغنى أمام الشرح النفسي. فهنا لا يقدّم المؤلِّف شخصياته في ضوءٍ علمنفسي- بحكم عدم وجود أية نية لديه لذلك ــ، وبالتالي يترك فسحةً للتحليل والتأويل، أو حتّى يستدعيه عبر أسلوب عرضه غير المنحاز. تمثّل روايات "بنوي" أو الأدب الإنكليزي على أسلوب "رايدرهاغارد" بالإضافة إلى المقالة الأكثر شعبية على مستوى الإنتاج الأدبي: "قصّة المحقِّق"، التي كان "كانون دويل" أول من استغلّها، خير أمثلة لذلك النوع من الروايات. كذلك سأضع ضمن هذه القائمة رواية ملفيل: "موبي ديك"، التي أعتبرها أعظم رواية أمريكية إطلاقاً. إن السرد المثير الخالي من أيّة نوايا نفسية هو ما يثير اهتمام عالم النفس قبل كل شيء. فقصّة كهذه تقوم على خلفية افتراضات نفسية خفية، وكلما كان المؤلّف أكثر لا وعي بها كلّما كشفت هذه الخلفية نفسها في نقاء صرفٍ أمام العين المتفحّصة. أمّا في الرواية النفسية فيحاول المؤلّف نفسه بناء مادّة عمله الخام في فضاء نقاش نفسي، ولكن بدلاً من إنارة الخلفية النفسية وكشفها نلاحظ دوماً أنّه لا يتمكن سوى من مزيدٍ من إخفائها. من روايات كهذه يأخذ الإنسان العادي "علم نفسه"، بينما تحتاج روايات النوع الأول عالماً نفسياً ليمنحها معنىً أكثر عمقاً.

138. لقد كنت أتحدّث حتى الآن بتعابير الرواية، لكنّ ما أناقشه هو المبدأ العلمنفسي الذي لا ينحصر بهذا النوع من الأدب. حيث نصادفه أيضاً في الشعر، وهو واضح في فاوست إلى حدّ أنّه يفصل الجزء الأوّل عن الثاني. فمأساة الحب لدى "غريتشن" تشرح ذاتها بذاتها، وليس من شيء نفسي لنضيفه إليها لم يقله الشاعر بطريقة أفضل. أمّا الجزء الثاني فيستدعي التأويل، لقد استنزف الغنى المُدهش للمادّة الإبداعية قدرات الشاعر على التعبير إلى حدٍّ لم يعد باستطاعة أي شيءٍ تبرير ذاته، ومع كل سطر جديد تشتدّ حاجة القارئ إلى مزيد من التأويل. لذلك تمثّل فاوست ربّما أفضل توضيح لهذين المثالين المتطرّفين عن علم نفس الفن.

139. وبهدف مزيدٍ من الوضوح فحسب، سأدعو أحد هذين النمطين من الإبداع الفني "علمنفسي"، والآخر "رؤيوي". يعمل النمط العلمنفسي بمواد مستمدّة من حياة الإنسان الواعية، بما فيها من خبرات حاسمة وانفعالات هائلة وشغفٍ ومعاناة وكل ما يرسم القدر الإنساني عموماً. فتجمع كل هذه الأشياء عبر نفسية الشاعر وتتم ترقيتها من مكانها العادي إلى مستوى الخبرة الشعرية، ليتم التعبير عنها بقوّة الإقناع الذي يمنحنا تبصّراً إنسانياً أكثر عمقاً، وذلك عبر دفعنا لمزيدٍ من وعي الأحداث اليومية التي نميل لتفاديها وتجاهلها بسبب شعور عدم الراحة والضجر الملازم لها في خبرتنا العادية. وتُستمد المادّة الجديدة في هذا النوع من الإبداع من محتويات وعي الإنسان، من أفراحه ومآسيه المتكرّرة، ولكن بعد تحويلها من قبل الشاعر. ولن يتبقّى مع هذا النمط أي شيء أمام عالم النفس ليفعله، ما لم نتوقّع منه ربّما شرح لماذا وقع فاوست في حب غريتشن، أو لماذا اضطرّت غريتشن لقتل طفلها. إنّ مواضيع كهذه تمثّل قسمة الجنس البشري، وهي تتكرر

ملايين المرّات في رتابةٍ قبيحة في المحاكم وقانون العقوبات. لا شيء يخفيها، لأنّها تشرح نفسها بنفسها.

140. ثمة كمٌّ لا يحصى من النتاج الأدبي ينتمي إلى هذه الفئة: كلّ الروايات التي تتناول الحب، الوسط العائلي، الجريمة والمجتمع، الشعر الوعظي، عدد هائل من الأناشيد، والدراما الهزلية منها والمأساوية. فأيّاً كان الشكل الفني التي تتخذه، ستبقى محتوياتها دوماً مستمدةً من فضاء الخبرة الإنسانية الواعية، من الطليعة النفسية للحياة إذا أمكن القول. هذا هو السبب خلف تسميتي هذا النمط من الإبداع بـ"العلمنفسي"، فهو يبقى ضمن حدود ما يمكن فهمه من الناحية العلمنفسية. وكل ما يتضمّنه ـ الخبرة والتعبير الفني عنها ـ ينتمي إلى عالَم علم النفس القابل للفهم بوضوح. وحتّى المادّة النفسية الخام، الخبرات نفسها، ليس فيها من غريب بالنسبة له. في المقابل، لقد كان معروفاً منذ القِدَم: الشغف ونتيجته المقدَّرة، القدر الإنساني والمعاناة الناتجة عنه، والطبيعة الأزلية بكل جمالها ورعبها.

141. إنّ الخليج الذي يفصل الجزء الأوّل عن الثاني في فاوست يرسم الفارق بين نمطي الإبداع الفني العلمنفسي والرؤيوي. وهنا ينعكس كلّ شيء. فالخبرة التي تصقل المادة بحثاً عن تعبير فني، لن تغدو مألوفة. بل هي شيء غريب يتسمدّ وجوده من أعماق العقل البشري، وكما لو كانت قد ظهرت من هاوية عصور قبل بشرية، أو من عالمٍ فوق بشري يتقابل فيه النور والعتمة. إنّها خبرة أصلية تتجاوز فهم الإنسان وهي ما ينقاد له بسهولة في أوقات ضعفه. إن ضخامة هذه الخبرة لوحدها تكفي لمنحها قيمتها وتأثيرها المهول. وهي تنهض من الأعماق الأزلية سنيّةً غنيّة بالمعنى، وإن كانت تقشعر الدم بغرابتها. وفاتنةً جنيّةً غريبة هي تمزّق مقاييس القيمة والشكل الجمالي البشرية لدينا إرباً، في توريط رهيب

لفوضىً أزلية، جريمة تودي بالجلال الإنساني. من جهة أُخرى، يمكن أن تكون كشفاً ذراه وأعماقه تتجاوز مقاييسنا، أو رؤيا للجمال الذي لا يمكننا أبداً وصفه بالكلمات. إنّ هذا المشهد الغريب لعمليّات هائلة تتجاوز شعورنا وفهمنا البشري، يتطلّب قدرات من الفنان أكثر من تلك التي تتطلبها خبرات طليعة الحياة. فهذه الأخيرة لا تمزّق الستارة التي تحجب الكون، كما لا تتجاوز حدود قدراتنا البشرية، ولهذا تتناسب بسهولة أكبر مع متطلّبات الفن، مهما كان تأثيرها على الفرد رهيباً. أمّا الخبرات الأصلية القديمة فهي تمزّق الستارة التي رسمت عليها لوحة عالَمٍ مرتّب من أعلاها إلى أسفلها، لتسمح بلمحة إلى الهاوية السحيقة لما ليس مخلوقاً وللأشياء التي تنتظر الولادة. هل هي رؤيا لعوالم أُخرى، أم لعتمة الروح، أم للبدايات الأولى للنفس البشرية؟ لا يمكننا القول بأنّها أياً مما سبق أو لا شيء منه.

"التشكّل، التحوّل

إعادة الخلق الأزلية للعقل المطلق الأزلي.."

142. نجد رؤيا كهذه في "راعي هرماس"، ولدى دانتي، وفي الجزء الثاني من فاوست، وتجربة نيتشه الديونيسة، في "خاتم" و"تريستان" و"بارسيفال" فاغنر، في "النبع الأولمبي" لسبيتلر، في لوحات بليك وشعره، في "الهيبنيروماتشيا" للراهب فرانسيسكو كولونا، في التمتمات الفلسفية الشعرية لجايكوببويم، وفي الصور المدهشة الفضائحية لـقصّة هوفمان "الوعاء الذهبي". وبشكلٍ أكثر محدودية وإحكاماً، تشكّل هذه الخبرة الأصلية المحتوى الأساسي لعمل رايدرهاغارد "شيوأييشا"، وعمل بنوي "أتلانتس"، وعمل ألفريد كوبين "الجانب الآخر"، وعمل ميرينك "Das grune Gesicht"، وعمل غوته "Das Riechohne Raum"، وبارلاش "Der tote Tag". ويمكن ذكر ما لا يحصى من هذه الأعمال.

143. عند التعامل مع النمط العلمنفسي من الإبداع، لن نحتاج أبداً لسؤال أنفسنا: ممّ تتكوّن المادّة أو ماذا تعني؟ أمّا عند التعامل مع النمط الرؤيوي، فهذا السؤال يفرض نفسه، حيث سنُدهَش، نضطرب، نحتار، نرتدي درعنا، أو حتّى ندفع للثورة. نحن بحاجة لتعليقات وشروحات. فلا شيء يذكّرنا بالحياة اليومية، بل بالأحلام، بمخاوف الليل، بالظلمة، بأعماق العقل البشري الغريبة. وغالباً ما ينكر العامّة هذا النوع من الأدب، ما لم يكن حسّيّاً بشكل جريء إلى حدٍّ يجده حتى الناقد الأدبي محرجاً. ومن الصحيح أنّ دانتي وفاغنر يسّرا هذه المهمّة إلى حدٍّ ما عليه، عبر تمييزهما بين الخبرة الرؤيوية في عباءة الأحداث التاريخية والأسطورية، التي اعتبرت بكل خطأ مادّة واقعية. وفي كلتا الحالتين، لا تكمن القوة المهيمنة والمعنى الأعمق في المادّة الأسطورية ولا التاريخية، بل في الخبرة الرؤيوية التي تحاول التعبير عنها. فرايدرهاغارد الذي يعتبر عموماً راوياً لقصص رومانسية تغدو القصة لديه مجرّد وسيلة لاقتناص محتوىً غنيّاً بالمعاني.

144. من الغريب أنّ تحيط ظلمة عميقة بمنابع المادّة الرؤيوية. فهذا هو النقيض تماماً لما نجده في النمط العلمنفسي من الإبداع، كما نُدفع أيضاً إلى الاشتباه بأنّ هذا الغموض ليس غير متعمّد. حيث نميل للافتراض تلقائيّاً ـ تحت تأثير علم النفس الفرويدي ـ أنّه لا بد أن تكمن بعض الخبرات الشخصية جداً خلف كل هذه الظلمة الشبحية، ستساعد في شرح تلك الرؤيا الفوضوية الغريبة، والسبب الذي لأجله يبدو الشاعر وكأنه يخفي متعمّداً مصدر خبرته. ومن هنا لن يتبقى سوى خطوة واحدة لنحدس بأنّ هذا النوع من الفن إمراضي وعصابي، إلا أنّها خطوة تجد تبريرها إلى حدٍّ كبير في كون المادة الرؤيوية تبدي ميزات خاصة غريبة تلاحظ في تخيلات المجانين. في المقابل غالباً ما يحتوي النتاج الذهاني ثورةً من

المعنى لا تكتشف عادةً إلا في أعمال العباقرة. وبالتالي من اليسير الافتراض بأنّ هناك خبرةً شخصية حميمة تكمن خلف "الرؤيا الأصلية"، خبرة لا يمكن أن تنسجم مع الأخلاق. قد تكون على سبيل المثال علاقة حب تبدو غير متوافقة أخلاقياً أو جمالياً مع الشخصية ككل أو مع نظرة الشاعر الخيالية لنفسه. وحينها يلتمس أناه كبتَ هذه الخبرة بكاملها، أو على الأقل كبت المظاهر المنفرة فيها وجعلها غير قابلة للإدراك، أي: لا واعية.

ولهذا الهدف تستنفر كامل مدفعية المخيّلة الإمراضية، وبحكم أنّ قَدَرَ مناورةً كهذه أن لا تكون مُرضِيةً، فقد توجَّبَ أن تتكرّر في سلسلة لا نهائية من التخيّلات. وهو ما سيكون مسؤولاً عن تزايد الأشكال القبيحة والعفريتية والغريبة والمنحرفة، التي تعمل كلّها كبدائل للواقع "غير المقبول" وكستار له في الوقت ذاته.

145. لقد أثارت هذه النظرة لعلم نفس الشعر الكثير من الاهتمام، وهي المحاولة النظرية الوحيدة التي بذلت جهداً لتقديم تفسيرٍ "علميّ" لمصادر المادّة الرؤيوية. وأنا الآن أطرح منظوري، لأنني أفترض عدم شيوعه وانتشاره، وكونه غير مفهوم إلى ذاك الحد الذي تحظى به المنظورات الأُخرى.

146. إنّ اختزال الرؤيا إلى خبرة شخصية يجعلها شيئاً ما غير حقيقي ومصطنع، مجرّد بديل، كما سبق وقلنا. وبالتالي تفقد الرؤيا خصوصيّتها القديمة الأولى لتتحوّل إلى مجرّد عرَض وليس أكثر، وتتقلّص الفوضى المزدحمة إلى حصص من اضطراب نفسي. يمنحنا هذا التفسير مزيداً من الثقة، ويعود إلى صورة الكون المنظَّم جيّداً لدينا. ككائناتٍ بشريّة عملية ومنطقية، لا نتوقّع منه أبداً أن يكون كاملاً. ونقبل هذه العيوب التي يتعذّر اجتنابها والتي ندعوها شذوذات وأمراضاً، ونسلّم بأنّ الطبيعة البشرية

ليست استثناءً أمامها. نتجاهل وحي الهاوية المُرعب الذي يتحدّى فهمنا البشري معتبرين إيّاه وهماً، ونعتبر الشاعر ضحيّةً ومضلَّلاً. لقد كانت خبرته الأصلية "بشريّةً، بشريّةً حتّى النخاع"، إلى حدّ أنّه لا يستطيع مواجهتها، وعليه إخفاء معناها عن ذاته.

147. من الجيّد أن نتذكّر بوضوح كامل عواقب اختزال الفن هذا إلى عوامل شخصية، ورؤية مساره وإلى أين يؤدي. والحقيقة هي أنّه يحوّل انتباهنا من علم نفس العمل الفني ليركّزه على علم نفس الفنّان. حيث يمثّل هذا الأخير مشكلةً لا يمكن إنكارها، لكنّ العمل موجود وقائم بذاته و لا يمكن التخلّص منه عبر تحويله إلى مركّب شخصي. أمّا ما يعنيه للفنان، وما إذا كان مجرّد لعبة أم قناعاً أم مصدراً للمعاناة أم إنجازاً إيجابيّاً، فهو ما سنناقشه في القِسم التالي. ومهمّاتنا الآن تأويل العمل الفني سيكولوجياً، وللقيام بهذا يجب أن نتناول أساسه ـ الخبرة الأصلية ـ بجدّيّة تضاهي اختباراتنا للفن الشخصاني الكامن فيه، والتي لاشكّ بواقعيّتها وأهمّيّتها. ومن الأصعب بكثير التصديق بحقيقية الخبرة الرؤيوية، لأنّها تتمتّع بكلّ مظهر ما لا يجمعه شيء في الحالة العاديّة للإنسان. ويحيط بها وحي مهلك بميتافيزيقيات مبهمة، نشعر معه باضطرارنا للتدخّل باِسم العقلانية طيّبة النوايا. وهناك ما يضطرّنا لاستنتاج أنّ أشياء كهذه لا يمكن أخذها بجديّة ببساطة، وإلا فإنّ العالم سيغوص عائداً إلى خرافاته الجاهلة. وأي شخص لا يتمتّع بمعرفةٍ مميزة بالعلوم الباطنية سيميل لإشاحة نظره عن الخبرات الرؤيوية باعتبارها "مخيّلةً نشِطة" أو "رخصةً شعرية". ويساهم الشعراء أنفسهم بذلك عبر خلقهم مسافةً كاملة بين أنفسهم وعملهم. فقد استمرّ "سبتلر" بالقول ـ على سبيل المثال ـ بأنّ "ربيعه الأولمبي" لم "يعن" أي شيء، وأنّه كان بإمكانه الغناء مكانه: "أيارُ أتى، ترالالالا!". والشعراء هم

بشرٌ أيضاً، وما يقولونه عن عملهم غالباً ما يكون أبعد ما يكون عن أفضل ما يمكن أن يقال عنها. ويبدو وكأننا مضطرون للدفاع عن جدّية الخبرة الرؤيوية ضدّ المقاوَمة الشخصية لدى الشاعر نفسه.

148. في "راعي هرماس"، و"الكوميديا الإلهية"، و"فاوست"، نلاحظ أصداء قصّة الحب الأولى التي تزهر في خبرة رؤيوية. ليس من أساس هناك لإنكار الخبرة البشرية الطبيعية في الجزء الأوّل من "فاوست" أو إخفائها في الثاني، أو للقول بأنّ غوته كان طبيعياً عندما كتب الجزء الأول، لكنّه كان عصابياً عندما كتب الجزء الثاني. تغطّي هذه الأعمال الثلاثة فترةً تمتد إلى ألفي عامٍ تقريباً، وفي كلٍّ منها نجد قصة الحب الشخصية مكشوفةً صريحة، وهي ليست متّصلة بالخبرة الرؤيوية الأثقل فحسب، بل وخاضعة لها. إنّ هذه الشهادة هامّة، لأنّها تبيّن أنّ الرؤيا في العمل الفني (بغض النظر عن علم النفس الشخصي للشاعر) تمثّل خبرةً أعمق وأكثر تأثيراً من الرغبة البشرية. ولا يمكن في عمل فني من هذه الطبيعة ـ مع ضرورة الانتباه إلى عدم الخلط هنا بينه وبين الفنّان كشخص ـ الشك بكون الرؤيا هي خبرة قديمة أصلية، أيّاً كان ما يقوله العقلانيون. إنّه ليس شيئاً مشتقّاً أو ثانوياً، وهو ليس عرضاً لشيءٍ آخر، إنّه رمزٌ حقيقي أي تعبير عن خبرة حقيقية تمت معاناتها حقّاً، وبالتالي رؤيا. ليس لنا أن نقول ما إذا كان محتواها ذا طبيعة فيزيائية أم نفسية أم ميتافيزيقية. فهي في ذاتها تتمتّع بواقع نفسي، وهو ليس بأقل واقعيةً من الواقع الفيزيائي. تقع الرغبة البشرية ضمن فضاء الخبرة الواعية، بينما يقع موضوع الرؤيا خلفه. فعبر حواسّنا نختبر المعروف، إلا أنّ حدسنا يشير إلى أشياء مجهولة وخفية، وهي بحكم طبيعتها ذاتها سرية. فإذا حدث وأصبحت لسبب ما واعية، يتم الحفاظ على سرّيتها عمداً وإخفاءها، ولهذا السبب اعتبرت منذ أقدم الزمان

صوفيّة وخارقة ومضلّلة. فهي خفيّة على الإنسان، وهو يخفي نفسه عنها بسبب خوفه الديني، حامياً نفسه بدرع العلم والمنطق. والهدف من الكون المنظّم الذي يؤمن به في النهار هو حمايته من خوف الفوضى الذي يغشاه في الليل، ورحم تنوّره هو مخاوف الليل! فماذا إذا كانت هناك وكالة حية خلف عالمنا البشري اليومي، شيء ما أكثر هدفية من الإلكترونات؟ وهل اعتقادنا بامتلاك نفسيّاتنا والتحكّم بها تضليل لذاتنا؟ هل ما يدعوه العلم "نفسيّةً" ليس مجرّد إشارة استفهام محتجّزة اعتباطيّاً في الجمجمة، بل هو باب يفصل بين العالم البشري وعالم آخر خلفه، سامحاً لقدرات المجهولة السريّة بالتأثير على الإنسان وحمله على أجنحة الليل إلى ما هو أكثر من قدر شخصي؟ بل ويبدو كما لو أنّ قصّة الحب مثّلت مجرّد تحرير، أو قد تمّ ترتيبها بشكلٍ لا واعٍ لتحقيق هدفٍ محدَّد، وكما لو كانت الخبرة البشرية مجرّد تمهيدٍ "لكوميديا إلهية" مطلقة الأهمّيّة.

149. إنّ مبدع هذا النوع من الفن ليس من هو على تماس مع الجانب المظلم من الحياة فحسب، إذ عليه تغذّى الأنبياء والحكماء أيضاً، حيث يقول القدّيس أوغسطين:"عالياً ما زلنا نحلّق، مقلّبين عقولنا في أعمالك ومحدّثين متعجّبين منها: وهكذا أتينا إلى أرواحنا، وذهبنا إلى ما خلفها لنصل إلى ميدان غنىً لا حدّ له أخيراً، فيه غذّيتَ إسرائيل إلى الأبد بطعام الحقيقة..". لكن لهذا الميدان نفسه ضحاياه: الآثمون والمخربون الكبار الذين يعتّمون وجه أزمنتنا، والمجانين الذين يقتربون كثيراً من النار: "من بيننا يجب أن يحيا في النار المُهلِكة؟ من بيننا يجب أن يحيا في احتراقٍ أبدي؟" حقاً إنّ من يرغب الآلهة بتدميرهم هم أول من يصبحوا مجانين. وأياً كان مدى عتمة ولا وعي هذا العالم المظلم، فإنّه ليس بمطلق الغرابة علينا. لقد عرفه الإنسان منذ بدء الزمان، وكان بالنسبة للبدائيين جزءاً بديهياً من كونهم.

ويعمل فيه القانون الطبيعي، فقط عندما أنكرناه بسبب خوفنا من الخرافة والميتافيزيقيات لنُحِلَّ مكانه عالم وعيٍ أكثر أماناً وقابليّةً للإدارة بوضوح، كما يعمل القانون الإنساني في المجتمع. يلتقط الشاعر الآن ولاحقاً مشهد الأشخاص والناس والعالم المظلم، مشهد الأرواح والعفاريت والآلهة. وهو يستشعر تسارع القدر البشري عبر تصميمٍ فوق بشري، ولديه هاجس الحوادث غير القابلة للفهم في الكون الروحي. وباختصار، هو يسترق نظرةً إلى العالم النفسي الذي يرعب البدائيين ويشكّل في الوقت نفسه أعظم أمل له إطلاقاً. وقد يكون من الممتع استقصاء إلى أي مدى تمّ اشتقاق ثم تطوير خوفنا الحالي من الخرافات ومنظورنا المادي من السّحر البدائي والخوف من الأشباح. وإلى أي مدى يتفق ولعنا بعلم نفس الأعماق ومقاومتنا للعنف مع تورّرنا.

150. منذ بدايات المجتمع البشري نجد آثاراً لجهود الإنسان للتخلّص من هواجسه المظلمة عبر التعبير عنها في شكلٍ سحري أو استرضائي. فحتى في اللوحات الصخرية الروديسية من العصر الحجري يظهر نمط مجرّد: صليب مزدوج ضمن دائرة، جنباً إلى جنب مع لوحات الحيوانات المدهشة بحيويتها. يظهر هذه التصميم عملياً في كل حضارة، ونجده حالياً ليس في الكنائس المسيحية فحسب بل وفي الأديرة التيبيتية أيضاً. إنّه ما يسمى بعجلة الشمس، وباعتبار أن تاريخه يعود إلى زمن لم تكن العجلة قد اكتشفت فيه بعد، لا يمكن أن نعزو أصله لأي خبرة من العالم الخارجي. بل هو رمز لخبرة داخلية ما، وكتمثيلٍ لهذه المسألة يمكننا أن نتذكر رسومات وحيد القرن الشهيرة النابضة بالحياة. لم تكن هناك أية حضارة تخلو من نظام رفيع التطور للتعليم السري، كمٌّ من المعرفة يتناول الأشياء التي تقع خارج الوجود الأرضي للإنسان، وقواعد حكيمة للسلوك. تحفظ

الجمعيات الإنسانية والجماعات الطوطمية هذه المعرفة، وتمرّرها إلى الأجيال الأصغر في طقوس التلقين. وتخدم أسرار العالم الروماني اليوناني الوظيفة ذاتها، وقد تركت خلفها ميراثاً غنياً في أساطير العالم.

151. وبالتالي فإنّ عودة الشاعر إلى الشخصيّات الأسطورية ليستمد التعابير المناسبة لخبرته، هو أمر متوقّع تماماً. وليس من خطأ أكبر من الاعتقاد بأنّه يعمل بمادّة ثانوية. على العكس تماماً، إنّ الخبرة الأصلية القديمة هي منبع إبداعه، إلا أنها مظلمة وغير متشكّلة إلى حدّ تحتاج معه لمخيّلة أسطورية تمنحها الشكل. وهي في ذاتها بلا كلمات ولا صور، لأنها رؤيا مشاهدةً "كما لو كانت في زجاجة معتمة". وهي ليست سوى حدس هائل يكافح للتعبير عن نفسه. وهي مثل زوبعة تستولي على كلّ ما يقع في طريقها لتتخذ شكلاً مرئياً وهي تدوّم مرتفعةً إلى الأعلى. وباعتبار أنّه لا يمكن لأي تعبير مضاهاة غِنى الرؤيا كما لا يمكنه استنفاذ إمكانياتها، يجب أن يتمتع الشاعر بمخزون هائل من المادة إذا أراد إيصال ولو جزء مما لمحه، كما يجب أن يستخدم صوراً صعبةً ومتناقضة للتعبير عن المفارقات الغريبة في رؤيته. فقد زيّن دانتي خبرته هذه بكل ما في السماء والمطهر والجحيم من صور ورموز. واستحضر غوته البلوكسبيرغ والعالم السفلي اليوناني، بينما احتاج فاغنر لكل أساطير الشمال بما فيها أسطورة بارسيفال. أما نيتشه فلجأ إلى الأسلوب الكهنوتي للمتنبئين الأسطوريين والشعراء الملحميين، بينما استخدم بليك عالم الهند الشبحي والعهد القديم والقيامة. ولم يوفّر أي شيء في تلك السلسلة الكاملة، من السامي الذي لا يمكن التعبير عنه إلى المتنافر القبيح.

152. ليس في متناول عالم النفس سوى القليل ليقدّمه لشرح هذا المشهد الملوّن باستثناء تقديم مادة مقارنة ومصطلحات مناسبة لمناقشته. وبالتالي ما

يظهر في الرؤيا هو رموز اللاوعي الجمعي. هذا هو رحم الوعي وهو يتمتع ببنيته الخاصّة. ووفقاً للقانون المتعلق بتطوّر السلالات، يجب أن تبدي البنية النفسية ـــ مثلها مثل التشريحية في ذلك ـــ آثاراً للمراحل الأولى من التطوّر الذي مرّت عبره. وهي ذات الحالة التي تظهر في الحقيقة في حالة اللاوعي، حيث تأتي الأحلام والنواتج النفسية للاضطرابات العقلية إلى السطح مما يُظهر كل سمات المستويات الدنيا من التطوّر، بحيث يمكننا تناولها بسهولة كأجزاء من العقائد السرية. كثيراً ما تظهر الدوافع الأسطورية، ولكنها متنكرة في ثياب حديثة. فعلى سبيل المثال، بدلاً من نسر زيوس أو الأورك العظيم، تظهر طائرة. وقتال التنانين يظهر كحادث مروري، بينما يظهر البطل الذابح للتنانين كمغنّي أوبرا. وتظهر أمنا الأرض كسيّدة سمينة تبيع الخضروات. في حين يظهر بلوتو الذي يخطف بيرسيفون كسائق متهور. وما يتمتع بأهمية خاصّة لدراسة الأدب هو كون تجليات اللاوعي الجمعي تعويضاً عن الموقف الواعي، بحيث تتمتع بتأثير إعادة التوازن لحالة الوعي أحادية الجانب والخطرة وغير المتكيفة. ويمكن ملاحظة هذه الوظيفة أيضاً في علم أعراض العصاب وفي أوهام المجانين، حيث تكون عمليّة التعويض واضحة كالشمس. وهو ما يظهر مثلاً في حالة الذين انغلقوا على أنفسهم بسبب مخاوفهم وقلقهم وانقطعوا عن العالم تماماً ليكتشفوا فجأةً أنّ أشدّ أسرارهم حميميةً يعرفها الجميع ويتحدّثون عنها. ليس التعويض دوماً شديد الوضوح كهذه الحالة، فهو في حالات العصاب أكثر دقّةً وتخفّياً، وغالباً ما يكون في الأحلام ـــ وخصوصاً أحلام المرء ذاته ـــ لغزاً كاملاً في البداية، ليس بالنسبة للشخص العادي فحسب بل وحتى للاختصاصي،

مهما بدت بساطته مدهشة بعد فهمه. لكن الحقيقة تبقى ذاتها: أبسط الأشياء هي غالباً أصعبها على الفهم.

153. فإذا تغاضينا للحظة عن احتمال كون "فاوست" تعويضاً لموقف غوته الواعي، فسيكون السؤال التالي هو: ما علاقته بالمنظور الواعي لزمنه؟ وهل يمكن تجاهل هذه العلاقة باعتبارها تعويضاً أيضاً؟ يستمدّ الشعر العظيم قوّته من حياة الجنس البشري، وسيفوتنا معناه بالكامل إذا حاولنا استنتاجه من العوامل الشخصية. حيثما يتحوّل اللاوعي الجمعي إلى خبرةٍ حيّة ويغدو قادراً على التأثير على المنظور الواعي لعصرٍ ما، سيصبح عملاً إبداعياً تغمر أهميّته حقبةً بأكملها. ويغدو عملاً فنيّاً يمكن تسميته حقّاً رسالة لأجيال بني الإنسان. هكذا يلمس فاوست شيئاً ما في روح كل ألماني، كما سبق لجايكوب باركهارت أنْ لاحظ. وكذلك هي شهرة دانتي الخالدة، وكون "راعي هرماس" متضمناً تقريباً في العهد الجديد. لكل حقبة انحيازها، وأحكامها المسبقة الخاصّة، وداؤها النفسي. والحقبة مثل الفرد، لها قيود المنظور الواعي الخاص بها، وبالتالي تحتاج تكيّفاً تعويضيّاً. وهذا الأخير يتأثّر باللاوعي الجمعي عندما يمنح الشاعر أو المتنبّئ رغبة زمنه المسكوت عنها تعبيراً، ويبيّن الطريق نحو التحقق بكلمةٍ أو فعل. وذلك بغض النظر عما إذا كانت هذه الحاجة الجمعية العمياء ستؤدي إلى خير أم شر، إلى خلاص حقبة أم تدميرها.

154. من الخطر دوماً الحديث عن أزمنة الفرد الخاصة به، لأنّ ما هو على المحك أكبر بكثير من إمكانية فهمه. وبالتالي تلميحات قليلة ستكون كافية. فمثلاً يأخذ كتاب فرانسسكو كولونا شكل حلم يصف ألوهيّة الحُب. وهو لا يقصُّ حكاية رغبة بشرية، بل يصف العلاقة مع الروح، صورة الرجل الذاتية عن المرأة، مجسّدَةً في الشكل المتخيّل للسيّدة بوليا. وتُعرَض هذه العلاقة في حبكة وثنية قديمة كلاسيكية، وهو أمر جدير بالاهتمام

باعتبار المؤلف كان راهباً. إن كتابه ــ المكتوب في عام 1453 ــ يعوّض عن النظرة المسيحية القروسطية باستحضار العالم الأقدم والأكثر شباباً في الوقت ذاته من هادس، والذي هو في ذات الوقت القبر والأم الخصبة. و"هيبنيروماتشيا" كولونا ــ كما تقول ليندا فايرز دافيد ــ هي "رمز لعمليات النمو الحية التي أُوقظتْ ــ سرّاً وبشكلٍ غامض ــ في أناس زمانه، وجعلت من عصر النهضة بداية حقبة جديدة". لقد كانت الكنيسة في حالة تدهور وضعف تدريجي سلفاً في زمن كولونا بسبب الانشقاقات، وكان فجر الأسفار والاكتشافات العلمية يبزغ شيئاً فشيئاً. لقد رُمِز لهذه التوتّرات بين القديم والجديد بشخصيّة بوليا المتناقضة، روح الراهب فرانسسكو كولونا "الحديثة". وبعد ثلاثة قرون من الانشقاق الديني والاستكشاف العلمي للعالم، يرسم غوته لوحةً لجنون العظمة الذي يهدّد الإنسان الفاوستي، ويحاول استرداد إنسانية هذا الشخص بتوحيده مع الأنوثة الأزلية، صوفيا الأم. هي من تمثّل التجسيد الأسمى للروح، مجرّدةً من الهمجية الوثنية لبوليا الحورية. لكن مأساة هذا التعويض عن لاإنسانية فاوست لا يدوم، إذ يعلن نيتشه ــ بعد إعلانه موت الإله ــ ميلاد الإنسان المتفوّق، المحكوم هو الآخر بالدمار. أمّا معاصر نيتشه اسبتلر فيحوّل صعود وانحدار الآلهة إلى أسطورة للفصول. فإذا قارنّا مؤلّفه "بروميثيوس وإيبيميثيوس" مع الدراما التي تحدث على مسرح العالم اليوم، فستتضح الأهميّة النبوئية للعمل الفني العظيم الذي يغدو واضحاً إلى حدّ الألم. إن كلاً من هؤلاء الشعراء ينطق بصوت الآلاف وعشرات الآلاف، مستبقاً التغيّرات في المشهد الواعي لزمنه.

2.الفنّان

155. إنّ سرّ الإبداع ــ مثله مثل سر حرّية الإرادة ــ هو مشكلة تقع خارج نطاق الخبرة البشرية، ولا يمكن لعالم النفس حلّها، بل مجرّد وصفها. إنّ الشخصية الإبداعيّة هي الأُخرى لغز قد نحاول الإجابة عليه بطرق مختلفة، لكن بلا جدوى دوماً. ومع ذلك ما زال علماء النفس المعاصرون يحاولون استقصاء مسألة الفنان وفنّه. وقد اعتقد فرويد أنّه اكتشف مفتاح العمل الفني باشتقاقه من الخبرة الشخصية للفنان. لقد كانت مقاربة ممكنة، إذ من المعقول كما كان يبدو تعقّب العمل الفني ــ مثله مثل العصاب ــ إلى العُقد complexes. لقد كان اكتشاف فرويد العظيم هو أنّ للعصاب سبباً نفسياً محدّداً تماماً، وأنّه ينشأ في خبرات انفعالية حقيقية أو متخيّلة في بدايات مرحلة الطفولة. وقد تبنّى بعض أتباعه ــ مثل رانك وستكِل ــ مقاربةً مشابهة وتوصّلوا لنتائج مماثلة. إنّ إمكانية تعقّب نفسية الفنان الشخصية أحياناً إلى جذور وتشعّبات عمله الفني، هو أمر لا يمكن إنكاره. ووفكرة أنّ العوامل الشخصية تحدّد بطرق عديدة اختيار الفنان لمادّته والشكل الذي يمنحه إياها، هي ليست بفكرة جديدة بذاتها. إلا أنّ الفضل يجب أن يُعزى إلى المدرسة الفرويدية قطعاً بسبب تميّزها بالتأكيد على مدى تأثيرها وأمثلة القياس والاستنتاج التي قدمتها.

156. يعتبر فرويد العصاب بديلاً عن الوسائل المباشرة للإشباع. وهو يعتبره غير أصلي، وخطأً وحيلة، وعذراً، ورفضاً لمواجهة الحقائق. باختصار، شيء ما سلبي في جوهره يجب أن يختفي من الوجود تماماً. يصعب على المرء أن يقول ولو كلمة واحدة جيّدة بحقّ العصاب، إذ هو ليس سوى اضطراب عديم المعنى ومزعج. وبمعاملة العمل الفني على أنّه شيء قابل للتحليل وفق مصطلحات حالات الكبت لدى الفنان، نحن نقرّبه

إلى حدٍّ كبير من مرتبة العصاب، ليجد له أصدقاء عديدين جيدين مثل الدين والفلسفة اللذين تعاملهما الطريقة الفرويدية بنفس الأسلوب. ولا اعتراض قانوني لدينا على هذا إذا تم الاعتراف بكونه ليس أكثر من كشفٍ لتلك المحدِّدات الشخصية التي بدونها لا يمكن التفكير بالعمل الفني. أمّا الادّعاء بأنّ تحليلاً كهذا يفسّر العمل الفني ذاته، فهذا أمرٌ مرفوض تماماً. لا يمكن اكتشاف جوهر عمل فنّي في الخصوصيات الشخصية التي تتسلّل إليه ــ وفي الواقع كلما زادت تلك كلما قلت نوعية العمل الفني ــ بل في ارتقائه فوق الشخصي والتحدّث من عقل وقلب الفنان إلى عقل وقلب الجنس البشري. إن الوجه الشخصي للفن هو تقييد له أو حتّى عيب فيه. إنّ الفن الشخصي فحسب أو معظمه، هو ما يستحقّ حقاً معاملته كعصاب. وعندما طرحت المدرسة الفرويدية رأيها بأنّ الفنانين هم شخصيات غير متطوّرة تميّزهم سمات شبقية ذاتية طفولية واضحة، لربّما كان هذا الحكم صحيحاً على الفنان كإنسان، لكنه غير قابل للتطبيق على الإنسان كفنان. ففي هذه المقدرة هو ليس عصابياً ولا شبقياً غيرياً ولا إباحيّاً بأي معنى. هو في الحالة الأسمى موضوعي ولا شخصي ولا إنساني حتى ــ أو فوق إنساني ــ لأنّ الفنان ليس عمله، وليس بكائن بشري.

157. كل شخص مبدع هو ازدواجية أو تركيب لصفات متناقضة. فمن جهة هو كائن بشري يتمتع بحياة شخصية، ومن جهةٍ أُخرى هو عمليّة إبداعية لا شخصية. ككائنٍ بشري قد يكون صحيحاً أو مريضاً، وعلم نفسه شخصيّته يمكن ويجب ان يشرح بتعابير شخصية. أمّا كفنّان فلا يمكن فهمه إلا وفقاً لتعابير إنجازه الإبداعي. وسنرتكب خطأً فادحاً إذا اختزلنا نمط حياة نبيل إنكليزي أو ضابط بروسي أو كاردينال، إلى عوامل شخصية. حيث يعمل النبيل والضابط ورجل الدين كموظّفين غير شخصيين، ولكل

دور من أدوارهم علم النفس الموضوعي الخاص به. فمع أنّ الفنان هو النقيض المباشر للضابط والموظّف، فإنّ هناك تماثلاً خفيّاً بينهما بقدر ما هو علم النفس الفني أكثر جمعية من علم النفس الشخصي عموماً. فالفن يمثّل دافعاً فطرياً يقود الكائن البشري ويجعله أداة له. والفنان ليس شخصاً يتمتع بإرادة حرة ويسعى خلف غاياته فحسب، بل هو من يسمح للفن بإدراك أهدافه من خلاله. قد يتمتع ككائن بشري بأنماط وإرادة وأهداف شخصية، لكنّه كفنان هو "إنسان" بالمعنى الأسمى: هو "إنسان جمعي"، إنه مركبة وقالب للحياة النفسية اللاواعية للنوع البشري. تلك وظيفته، وهي تغدو أحياناً ثقيلةً إلى حد تفرض عليه فيه التضحية بسعادته وبكل ما يجعل الحياة جديرةً بالعيش بالنسبة للكائن البشري العادي. وكما يقول ك، غ، كاروس: "غريبةٌ هي الطرق التي تتكشف بواسطتها عبقرية ما، إذ أنّ ما يميز كائن موهوب جداً هو محاصرة اللاوعي ــ ذاك الإله الخفي الذي يسكن أعماقه له ــ وسيادته عليه، فتتدفق الأفكار عبره ولا يعرف من أين، ويقوده العمل والإبداع ولا يعرف إلى أية وجهة، ويسوده دافع غريب للنمو والتطور المستمر ولا يعرف إلى أين".

158. لن يدهشنا في ظلّ ظروفٍ كهذه أن يشكّل الفنان عيّنةً مثيرة للاهتمام بشكل خاص للتحليل النقدي من قبل علماء النفس. ولا يمكن لحياته أن تكون إلا ممتلئة بالتناقضات، إذ فيه تتصارع قوّتان: إحداهما هي التوق المبرَّر تماماً لدى الإنسان العادي للسعادة والرضى والأمان، والأُخرى هي شغف لا يرحم بالإبداع قد يصل حدّ التخلّي عن كل رغبة شخصية. وإذا كانت حياة الفنانين مليئة بعدم الرضى، ولن نقول بالمأساة أيضاً، فإن ذلك ليس ناجماً عن تدبير مشؤوم قدري، بل بسبب عقدة نقص في شخصيّتهم أو عجزهم عن التكيف. يجب على المرء بذل كل ما هو

غال مقابل نعمة نار الإبداع المقدَّسة. والأمر كما لوكان كلاً منّا قد خلق بمخزون محدود من الطاقة. ففي الفنان تستولي أقوى قوة تساهم في تشكيله ـ وهي إبداعه ـ على مقاليد طاقته كلّها تاركةً النزر اليسير من القيمة الناتجة عنها. وقد يستنزف الدافع الإبداعي إنسانيّته إلى حدٍّ لا تتمكن معه أناه الشخصية من الوجود إلا على مستوى بدائيّ أو أدنى، وتنقاد لتطوير كل أنواع العيوب: القسوة والأنانية (الشبق الذاتي) والغرور والصفات الطفلية الأُخرى. إنّ عقد النقص هذه هي الوسائل الوحيدة التي يتمكّن بها من الحفاظ على حيويته ومنع نفسه من الاستنزاف الكامل. وتشبه الشبقية الذاتية هذه لدى عدد من الفنانين تلك الموجودة لدى الأطفال المهملين أو غير الشرعيين الذين يطورون في السنوات الأولى من طفولتهم صفات سيّئة لكي يحموا انفسهم من التأثير المدمّر لبيئة لا حب فيها. يصبح أطفال كهؤلاءِ قساة وأنانيين، ليبدوا لاحقاً أنويّةً محصنّة عبر تثبيت حيواتهم في مرحلة الطفولة والعجز، أو عبر الاستهانة بقوة بكل أخلاق وقانون. فكيف لنا أن نشكّ بأنّ فنّه هو ما يشرح حياته، وليس نواقص وتناقضات حياته الشخصية؟ وأنّ هذه الأخيرة ليست سوى نتائج مشؤومة لكونه فنّاناً، إنساناً على كتفيه يقع حمل أثقل من ذاك الذي على كاهل الفانين العاديين. إن كل قدرة خاصة تتطلّب مصروفاً أكبر من الطاقة، وهو ما يترك حتماً عيباً في الجانب الآخر من الحياة.

159. لن يغيّر من الأمر شيئاً ما إذا كان الفنان يعرف أنّ عمله نشأ ونما ونضج في داخله، أم أنّه تخيّلَ أنّ عمله هو من ابتكاره المطلق الخاص. إن الواقع يقول بأنه ينمو كما ينمو الطفل من الأم. للعملية الإبداعية نوعيّة أنثوية، والعمل الإبداعي ينشأ من الأعماق اللاواعية، ولربّما كان من الصحيح تماماً القول بأنّه ينشأ من عوالم "الأمّهات". فحيثما تسود القوّة

المبدعة يتحكّم اللاوعي بالحياة ويشكّلها بدلاً من الإرادة الواعية، ويجرف تيّار جوفي الأنا لتصبح مجرّد مراقب صامت للأحداث. يغدو تقدّم العمل قدر الشاعر ويحدّد سيكولوجيّته. فليس غوته هو من خلق فاوست، بل فاوست هو من خلق غوته. وما هو فاوست؟ هو في الحقيقة رمز. ولا أعني بهذا شيئاً مألوفاً جدّاً، بل تعبيراً عن شيء ينبض بالحيوية في روح كل ألماني، وهو ما استدعاه غوته إلى الحياة. هل يمكننا أن نتخيل أي شخص غير ألماني يكتب فاوست أو هكذا تكلّم زرادشت؟ كلا العملان ينقران على وتر يهتزّ في نفسية كل ألماني، مثيراً "صورةً أصليّةً قديمة" كما سبق لباركهارت أن دعاها ذات مرّة، وهي لشخص معالجٍ أو معلّمٍ للنوع البشري، أو شخص ساحر من نوع ما. إنّه النموذج القديم لـ"الإنسان القديم الحكيم"، المساعد والمخلِّص، ولكنه أيضاً للساحر والمضلّل والمفسد والمغوي. لقد هجعت هذه الصورة كامنةً ومدفونة في اللاوعي منذ فجر التاريخ، وتستيقظ في كل حين، تخرج الأزمان عن مسيرتها ويحرف خطأ عظيم المجتمع عن المسار الصحيح. إذ عندما يضل الناس يشعرون بالحاجة لدليل ومعلّم، بل وحتى لطبيب. والخطأ المغوي هو مثل سُم يمكنه أن يعمل أيضاً كعلاج، أو ظلّ مخلِّص يمكن أن ينقلب إلى مدمّرٍ شيطاني. تعمل هذه القوى المتناقضة داخل المعالج نفسه: فالطبيب الذي يشفي الجروح هو نفسه حامل لجرح، ومثال تقليدي لـ"تشيرون". وفي المسيحية هو الجرح في جانب المسيح، الطبيب العظيم. لم يُجرح فاوست أبداً، وهو ما يعني أنّ المشكلة الأخلاقية لم تمسسه. يمكن للإنسان أن يصبح رفيع الفكر مثل فاوست وشيطانيّاً مثل ميفيستوفيليس إذا تمكّن من شطر شخصيّته إلى نصفين، وحينها فقط سيكون قادراً على الإحساس بـ"الستة آلاف قدم خارج الخير والشر". لقد خُدِعَ ميفيستوفيليس بمكافأته ـ روح

فاوست ــ وقدّم لأجلها فاتورةً مخزية بلغت مئات السنوات. ولكن، من يعتقد الآن بجدّية بأنّ الشعراء ينطقون حقائق تنطبق على كل البشر؟ وإذا كان الأمر كذلك، فكيف سننظر للعمل الفني؟

160. ليس النموذج القديم خيرّاً أو شرّيراً في حد ذاته. هو حيادي أخلاقيّاً، مثل الآلهة القديمة، ويصبح خيّراً أو شريراً فقط عند تماسه مع العقل الواعي، أو مع مزيج متناقض من الاثنين. وكونه محرِّضاً للخير أم للشر هو أمر يقرره الموقف الواعي سواء عرفنا ذلك أم جهلناه. هناك العديد جدّاً من الصور القديمة، لكنها لا تظهر في أحلام الأفراد أو في الأعمال الفنية ما لم يتم تفعيلها عبر الانحراف عن الطريق الوسطى. وكلّما أصبحت الحياة الواعية أحادية الجانب أو تبنّت موقفاً زائفاً، تظهر هذه الصور إلى السطح "غريزياً" في الأحلام وفي رؤى الفنانين والحكماء من أجل استعادة التوازن النفسي، فرديّاً كان أم حِقَبياً.

161. بهذا الشكل يلبي العمل الفني الحاجات النفسية للمجتمع الذي يعيش فيه، وبالتالي يعني أكثر من قدره الشخصي، سواء وعى ذلك أم لا. وبحكم كونه في الأساس أداة عمله، سيكون خاضعاً له، ولا حقّ لنا في مطالبته بتأويله لنا. لقد فعل كل ما بوسعه بمنحه إياه شكلاً، ويجب أن يترك التأويل للآخرين وللمستقبل. فالعمل الفني مثل حلم، إذ على الرغم من كلّ وضوحه لن يتمكن من شرح ذاته، وسيبقى غامضا دوماً. لن يقول الحلم أبداً "يجب عليكِ" أو "هذه هي الحقيقة". فهو يقدّم صورةً بنفس الطريقة التي تسمح فيها الطبيعة للنبات بالنمو، والأمر يعود لنا وحدنا في استخلاص النتائج. فإذا واجه المرءِ كابوساً، فسيعني ذلك أنّه ليس مستسلماً للخوف بالمطلق ولا هو معفى منه بالمطلق. وإذا حلم بعجوزٍ حكيم فسيعني ذلك إمّا أنّه معلّم كبير أو أنّه بحاجة لمعلم. في العمق يلتقي المعنيان في نقطة واحدة، كما ندرك

عندما نسمح لعمل فني بالتأثير علينا كما يؤثّر على الفنّان. ولإدراك معناه، يجب أن نسمح له بتشكيلنا كما نشكّله. حينها سنفهم طبيعة خبرته الأصلية. لقد رمى بنفسه في العلاج واستردّ أعماق النفسية الجمعية، التي لا يضيع فيها الإنسان في عزلة الوعي وأخطائه ومعاناته، بل يحتجز فيها كل البشر في إيقاع مشترك يسمح للفرد بإيصال أحاسيسه وكفاحاته إلى النوع البشري بأكمله. إنّ إعادة الانغماس هذه في حالة "المشاركة الصوفية" هي سرّ الخلق الفني وسر التأثير الذي يمارسه الفن علينا، إذ عند مستوى الخبرة ذاك لن تبقى هناك أيّة راحة ولا بلاء للفرد الذي يحسب ذلك، بل لحياة المجموع. هذا هو السبب خلف كون العمل الفني العظيم موضوعيّاً وغير شخصي، لكنه يبقى مع كل ذلك مؤثِّراً. كما أنّه هو ذاته السبب في كون حياة الفنان هي بالكثير مساعدة أو معيقة، لكنها قطعاً غير جوهرية بالنسبة لمهمّته الإبداعية. وقد يسلك طريق "فيليستين": رجل جيّد أو أحمق أو مجرم. وقد تكون سيرته الشخصية مثيرةً للاهتمام أو محتومة، إلا أنّها قطعاً لن تشرح فنّه.

القسم الخامس

(أوليسيس): مونولوغ

163. إنّ أوليسيس الذي في عنواني هو أوليسيس جيمس جويس ولا علاقة له بأوليسيس الشخصية الداهية العاصفة في عالم هومير، والذي عرف كيف ينجو بالمكر والخداع من عداوة وانتقام الآلهة والبشر، والذي تمكّن من العودة بعد رحلة غريبة إلى بيته وموطنه. إنّ أوليسيس جويس ـ والذي لا يشبه إطلاقاً نظيره القديم ـ هو شخصية سلبية، ووعي مدرك محض، مجرّد عينين وأذنين وأنف وفم، عصب حسّي مكشوف بلا خيار أو تحقّق من شلال الأحداث النفسية والجسدية الهادر الفوضوي المجنون، وهو يُسجّل كلّ هذا بدقّة فوتوغرافية تقريباً.

164. وأوليسيس هو كتابٌ ينسكب على امتداد سبعمائة وخمس وثلاثين صفحة، جدول من الزمن يمتد سبعمائة وخمسة وثلاثين يوماً وكل ما فيها يحدث في يوم واحد غريب في حياة كل شخص، اليوم السادس عشر غير المناسب إطلاقاً من حزيران عام 1904، في دوبلين، يوم لا يحدث فيه ـ بكل صدق ـ أي شيء. والجدول يبدأ في الفراغ وينتهي في الفراغ. هل كلّ هذا مجرّد تصريح ستريندبيرغي معقّد واحد طويل ـ تصريح مستمر لا ينتهي أبداً ـ حول جوهر الحياة الإنسانية؟ لربّما يلمس الجوهر، إلا أنّه

يعكس قطعاً كل أوجه الحياة وتدرّجات ألوانها. ليس هناك في هذه السبعمائة وخمس وثلاثين صفحة أيّة تكرارات واضحة، كما ليس فيها ولا جزيرة واحدة يمكن للقارئ الاستراحة فيها. وليس فيها مكان ليجلس المرء مع نفسه ويشرب مع الذكريات، ليتأمّل برضى امتداد الطريق الذي اكتشفه، حتى لو لم يمتد سوى مائة صفحة أو أقل. فإذا تمكّن المرء من تحديد ولو مكان مشترك صغير لينزلق إليه بلطف مجدَّداً عندما لا نتوقع ذلك! ولكن لا! فالجدول الذي لا يرحم يتقدّم بلا توقّف، وتزداد سرعته ولزوجته في آخر أربعين صفحة حتّى تمحو في طريقها حتّى علامات الترقيم. وهنا يصبح الفراغ الخانق شديداً إلى ما لا يُحتمَل، ويصل حدّ الانفجار. هذا الفراغ الذي لا أمل فيه هو العلامة الموسيقية السائدة في العمل كله. وهو لا يبدأ وينتهي في اللاشيئية فحسب، بل ولا يقوم على شيءٍ سوى اللاشيئية. وكل شيء تافه بشكل شيطاني. وهي تحفة فنية رائعة تقنية وعملٌ لامعٌ وميلاد لوحشٍ من الجحيم.

165. كان لديّ عمّ يتمتع بتفكير مباشر ونحو الهدف دوماً. أوقفني ذات مرّة في الشارع وقال لي: "هل تعرف كيف يعذّب الشيطان الأرواح في الجحيم؟"، وعندما أجبته بلا، أجاب: "يجعلهم ينتظرون". ثمّ مشى مبتعداً. لقد تذكّرت هذه الملاحظة وأنا أبحر عبر "أوليسيس" لأوّل مرّة. إذ كل جملة فيها أيقظت أملاً لن يتحقّق أبداً، لتصل في النهاية إلى حالة من الاستسلام الكامل فلا تعود تتوقّع شيئاً، لينمو حينها في داخل ذاك الرعب بأنك قد وصلت الهدف حقّاً تدريجياً. في الحقيقة الواقعة: لم يحدث أي

شيء، ولم يأت أي شيء، ومع ذلك هناك أمل سريّ يتصارع مع استقالة خاوية من الأمل ويجرّانه من صفحة لأُخرى. وبالتالي لا تحتوي السبعمائة وخمساً وثلاثين صفحة أي شيء سوى ورقة بيضاء جيّدة الطباعة. فأنت تقرأ وتقرأ وتقرأ، وتتظاهر بفهم ما تقرأ. لتسقط أحياناً عبر جيبٍ هوائي في جملة جديدة، إلا أنّك حالما تصل درجة مناسبة من الاستكانة والاستقالة تعتد أي شيء. وهكذا حدث، فعندما وصلت إلى الصفحة 135 كان قلبي قد امتلأ يأساً، وغططت في النوم مرّتين. لأسلوب جويس المتنوّع إلى حدّ الإدهاش تأثير رتيب منوِّم. فلا شيء يأتي لمقابلة القارئ، وكلّ شيء يبتعد عنه تاركاً إيّاه مليئاً بالفراغ بعده. والكتاب كلّه مبتعدٌ دوماً، غير مكتفٍ بنفسه ولا راضٍ عنها، ساخر، تهكمي وخبيث، حزين، مليء باليأس والمرارة. وهو يلعب على وتر تعاطف القارئ مع عجزه، ما لم يتدخّل النوم بلطف ويضع حدّاً لاستنزاف الطاقة هذا. وبوصولي إلى الصفحة 135، وبعد عدّة محاولات بطولية لفهم الكتاب والتآلف معه، و"إنصافه"، سقطت في نومٍ عميق. وعندما استيقظت لاحقاً اتضحت أفكاري إلى حدّ غريب دفعني لقراءة الكتاب رجوعاً. وقد أثبتت هذه الطريقة فعاليّتها، إذ يمكن قراءة الكتاب بشكلٍ جيّد رجوعاً أيضاً، وذلك لعدم وجود أيّة بداية له ولا نهاية، لا قمّة ولا قاعدة. حيث يمكن لأي شيء أن يحدث قبل لحظة حدوثه في الكتاب، والعكس صحيح. يمكنك أن تقرأ أي حوار فيه رجوعاً للخلف وبنفس المتعة، إذ لن تضيع الفكرة من المزحة أبداً. كما يمكنك أن تتوقّف في منتصف جملة ما، حيث سيبقى النصف الأول منها كافياً بذاته،

أو يبدو كذلك على الأقل. ويبدو العمل بأكمله كما لو كان دودةً قطعت إلى نصفين، يمكن أن ينمو لها ذيل أو رأس حسب الطلب.

166. تُظهر سمة العقل الجويسي الفريدة والغريبة هذه أنّ عمله ينتمي إلى فئة الحيوانات ذات الدم البارد وخصوصاً إلى عائلة الديدان. فإذا وهبت الديدان قدرات أدبية تمكنها من التعبير عن أنفسها، فستكتب باستخدام الجملة العصبية الودية بسبب الافتقار للدماغ[1]. أعتقد أنّ شيئاً من هذا قد حدث لجويس، إذ نلاحظ الآن حالة تفكير حشوي[2] مع تقييدٍ شديد للنشاط المخّي واقتصاره على العمليات الإدراكية.

وهنا لا يسع المرء إلا الإعجاب المطلق بمآثر جويس في الفضاء الحسي: فما يراه ويسمعه و يتذوّقه ويشمّه ويلمسه ـ داخليّاً وخارجيّاً ـ هو خارج دهشة المقاييس المعتادة. إذ عادةً ما يقتصر الإنسان العادي ـ إذا كان اختصاصيّاً في الإدراك الحسي ـ إمّا على العالم الخارجي أو على

---

[1]. تُعرف هذه الظاهرة في علم نفس جانيه بـ"تخفيض المستوى العقلي". وهي تحدث بين المجانين لا إراديّاً، أما لدى جويس فهي نتيجة تدريب متعمّد. حيث يظهر كل الغنى والعمق الغريب الذي يتمتّع به التفكير أثناء الحلم على السطح عندما يطفئ "وظيفة الواقع Function du reel"، أي الوعي المتكيف. ومن هنا تظهر سيادة الآلية اللفظيّة والنفسية والإهمال التام لأي معنى قابل للإيصال.

[2]. اعتقد أنّ ستيوارت جيلبرت (في "أوليسيس جيمس جويس"، 1930، ص40) كان على حقّ بافتراضه وجود قائد لكل فصل، هي إحدى المهيمنات الحسّية أو الحشوية. وما يذكر منها هو: الكليتان، الأعضاء التناسلية، القلب، الرئتان، البلعوم، الدماغ، الدم، الأذنان، الجهاز العضلي، العينان، الأنف، الرحم، الأعصاب، الهيكل العظمي، والجلد .تعمل كل من هذه المهيمنات كفكرة مهيمنة. لقد كتبت أولي ملاحظاتي حول التفكير الحشوي في عام 1930. ويقدّم دليل جيلبرت بالنسبة لي إثباتاً قيّماً للحقيقة السيكولوجية التي تقول بأنّ "تخفيض المستوى العقلي" يتوّج ما دعاه ورينك بـ"الممثلات العضوية"، أي الرموز التي تمثّل الأعضاء.

العالم الداخلي. أمّا جويس فيعرف الاثنين. وأكاليل الارتباط الذاتي تنسج نفسها متشابكةً حول الأشخاص الموضوعيين في شارع دوبلين. والموضوعي والذاتي، الخارجي والداخلي، متمازجان دوماً إلى حدّ أنه في النهاية، على الرغم من وضوح الصور الفردية، يتعجّب المرء ممّا إذا كان يتعامل مع دودةٍ شريطية مادية أم تجاوزية متعالية[1]. فالدودة الشريطية كون حي كامل متكامل بذاته، وتتمتع بزخرفة مذهلة. قد يكون هذا وصفاً غير أنيق لفصول جويس المتشعبة الكثيرة، ولكنه قطعاً ليس بصورة ظالمة له. إذ وإن كان صحيحاً القول بأنّ الدودة الشريطية لا تنتج سوى ديداناً شريطية أُخرى، إلا أنّها تنتجها بكميّات لا يمكن تخيّلها. وقد يبلغ كتاب جويس ألف وأربعمائة وسبعين صفحة أو حتى ضعف ذلك، إلا أنه لن ينقص مع ذلك اللانهاية ولو بقطرة، ولن تقال كلمة عن جوهر الموضوع. ولكن هل يرغب جويس بقول أي شيء جوهري؟ وهل لهذا الحكم المسبق قديم الطراز أي حقّ بالوجود هنا؟ لقد قال أوسكار وايلد ذات مرّة إن العمل الفني هو شيء عديم الفائدة إطلاقاً.وفي أيامنا هذه لن يحتج حتى غير المثقفين على هذا، إلا أنّه يبقى يأمل في قلبه أن يحتوي العمل الفني على شيء ما "جوهري". فأين هذا من جويس؟ ولم لا يقول ذلك بوضوح؟ لم لا يمرره للقارئ بإيماءة معبِّرة، "طريقة مباشرة، بحيث لا يضل حتى الأحمق طريقه"؟

---

[1]. كورتيوس، ص30: "هو يعيد إنتاج جدول الوعي بلا أي ترشيح له، منطقياً كان أم أخلاقيا".

167. ومع ذلك، أعترف باستخفافي به. فالكتاب لم يقابلني في منتصف الطريق، كما لم يحاول أي شيء فيه أنّ يبذل أقلّ محاولة لنصل إلى اتفاق، وهو ما يعطي القارئ دوماً إحساساً بالدونية. لا بدّ أنّ في دمائي الكثير من قلة الثقافة إلى حدّ يكفي بي لافتراض أنّ الكتاب يرغب بأن يقول لي أو يُفهمني شيئاً ما، وهي حالة تجسيم أسطوري أسقطها على الكتاب! ويا له من مثال لكتاب يجترح مأثرة تجنين القارئ الذكي. لا بدّ أنّ يتمتع كل كتاب بمحتوى يمثّل شيئاً ما، إلا أنني أشكّ بأنّ جويس لم يرغب بـ"تمثيل" أي شيء. فهل "يمثّله" هذا الكتاب ولو بأي شكل من الأشكال؟، هل يشرح هذه العزلة الأنوية[1]، هذه الدراما التي لا شاهد عليها، هذا الازدراء المنتقص من القارئ المجتهد؟ لم يستنهض جويس سوى إرادتي الضعيفة. والواقع يقول بضرورة ألا يقحم المرء أنف القارئ في حماقته الخاصّة به، لكن المشكلة هي أنّ ذلك هو تماماً ما تفعله "أوليسيس".

168. إنّ المعالجين من أمثالي يمارسون المعالجة باستمرار، حتى ولو على نفسه. والاهتياج يعني: أنّك لم ترَ ما يكمن خلفه. وبالتالي يجب أن تتبع اهتياجك وضيقك وتتفحّص أي شيء تكتشفه في مزاجك السيّء. حينها لاحظت: هذه الأنوية، هذا الازدراء للعضو الذكي والمثقّف بين عامّة القرّاء والذي يرغب بالفهم[2]، الذي يحاول اللعب على أعصابي. ثم فجأة

---

[1]. solipsistim: الأنانة أو الأنوية. نظرية فلسفية تقول بوجود الأنا وحدها فقط، ولا شيء سواها. المترجم.

[2]. كورتيوس، ص8: "لقد فعل المؤلف كل ما بوسعه لتجنب جعله أسهل فهماً على القارئ".

يتبين لنا كل شيء، فتتبين حالة عدم الارتباط البارد لعقله الذي يبدو وكأنه أتى من عظّاءة ما أو من مناطق دنيا ــ المحادثات في ومع أمعاء الفرد ذاته ــ، رجل من حجر، رجل بقرنين من حجر، ذو لحية حجرية، ذو أمعاء حجرية، موسى، يدير ظهره بعدم اهتمام متحجر لقدور اللحم والآلهة في مصر، وللقارئ، مفعماً بذلك أحاسيسه بالنوايا الحسنة.

169. من هذا العالم السري الحجري تظهر رؤيا الدودة الشريطية، متموّجة، متحويّة، ورتيبة، وذلك بسبب تكاثر أجزائها بلا نهاية. لا يشبه أي جزء منها الآخر، ومع ذلك يمكن الخلط بينها بسهولة. في كل جزءٍ من الكتاب، جويس هو المحتوى الوحيد للجزء. كل شيء جديد، ومع ذلك هو ذاته منذ البداية. هل نتحدّث عن التشابه مع الطبيعة! أي غنىً نافذ، وأي ضجر ورتابة غريبة في ذات الوقت! يضجرني جويس حتى البكاء، إلا أنّه ضجر خطير شديد لا يمكن حتى لأشد العقوبات أن تثيره. هو ضجر الطبيعة، صفير الريح الكئيب على صخور "هبريدز"، شروق الشمس وغروبها على قفار الصحراء الكبرى، أو هدير البحر، "برنامج موسيقي" فاغنري حقيقي على حدّ قول كورتيوس، ومع كل ذلك: رتابة أبدية. وعلى الرغم من تعدديّة جويس المثيرة للحيرة، يمكننا رؤية مواضيع رئيسية معيّنة وإن لم تكن مقصودة. لربّما كانت رغبته الحقيقية هي ألا توجد، إذ لا مكان للسببية والنهاية ولا معنى لها في عالمه، كما ليس للقيم. ومع ذلك: لا مفرّ من مواضيع رئيسية، وهي أركان ودعامات كل الحوادث النفسية، مهما حاول المرء تخليص الروح من كل حدث، كما يفعل جويس

باستمرار. لقد سلبت روح كل شيء، وتمّ تبريد كل جزء من دم الدودة، والأحداث تتكشف في أنانية متجمدة. ليس في الكتاب كله أي شيء سار، أي شيء منعش، أي شيء مفيد، وكل الأشياء رمادية رهيبة مخيفة محزنة، مأساوية ومثيرة للسخرية، وكل شيء فيه يمثل الجانب الدنيء من الحياة، وهو فوضوي إلى حدّ يضطرك معه إلى البحث عن الصلات الرئيسية بعدسة مكبّرة. ومع ذلك، كل شيء في مكانه، على شكل استياء سري ذي طبيعة شديدة الشخصية في البداية، وحطام صباً مبتور. ثم على شكل أناس مشردين أتوا من كل تاريخ الفكر عراة مساكين أمام جموع محدّقة. وتتعكس ما قبل تاريخية المؤلف الدينية الإباحية والمحلية في سطح جدول الأحداث الكئيب الشاحب. بل ونشاهد حتى تفكك شخصيته إلى غبار، وحتى ستفن ديدالوس الغازيّ، الذي لا يتجاوز كونه محض تفكّر ومحض عقل. وبين هذين الاثنين، ليس للأول إبن ولا للثاني أب.

170. هناك في مكان ما من الفصول نظام خفي أو تماثل، إلا أنه مخفي جيّداً إلى حدّ عدم ملاحظتي لأي شيء منه في البداية. وحتّى لو فعلت، لم أكن لأهتم بسبب حالتي المنفعلة بشكل ميؤوس منه،

171. لقد قرأت أوليسيس لأول مرة في عام 1922، إلا أنني تركتها خائباً محتاراً. وما تزال إلى اليوم تضجرني كما فعلت أول مرة. لماذا أكتب عنها؟ بحكم العادة، وأنا لا أفعل أكثر من الكتابة عن شكل من أشكال السوريالية (ما هي السوريالية؟) التي تتجاوز حدود فهمي. أكتب عن

جويس لأن الناشر كان غافلاً بما يكفي ليسألني رأيي به، أو بأوليسيس[1].
أما ما لا شك فيه أبداً فهو أنّ أوليسيس كتاب تمّت طباعته عشر مرات، وأن الكاتب كان محط تمجيد من قبل البعض والقدح من قبل آخرين. وقد وقف في تقاطع نيران النقاشات، وبالتالي هو ظاهرة لا يمكن لعالم النفس تجاهلها. لقد مارس جويس تأثيراً واضحاً على معاصريه، وكانت هذه هي الحقيقة الأولى التي أثارت اهتمامي بأوليسيس. لو أن الكتاب مضى بصمت وغاب في ظلال النسيان، لم أكن أبداً لأنظر إليه مجدّداً. إذ أنّه أزعجني تماماً،ولم يسلّني سوى قليلاً. وما أثار غيظي قبل كل شيء هو مدى الضجر الذي أصابني به، وتأثيره السلبي فقط علي، وقد وصل الأمر إلى خوفي من كونه مجرد نتاج لمزاج الكاتب السيء.

172. إلا أنني متحيّز بالكامل كما يبدو. فأنا طبيب نفسي، وهذا يتضمّن انحيازاً مهنياً في كل ما يتعلّق بتجليات النفس. وبالتالي يجب أن أحذّر القارئ: إن الكوميتراجيديا لدى الإنسان العادي، والجانب الكالح في النظرة للحياة، والظل الشاحب للعدمية الروحية، كل هذا هو خبزي اليومي. لا شيء في كل هذا يثيرني أو يحركني، وغالباً ما يكون عملي هو مساعدة الناس في مواجهة هذه الحالات المؤسفة. يجب أن أتفوق عليهم باستمرار، وأنا لا أتعاطف إلا مع من لا يديرون ظهورهم لي. لقد أدار أوليسيس ظهره لي، ولم يكن متعاوناً. وهو يريد الاستمرار بغناء لحنه الأبدي إلى ما

[1]. راجع الملحق.

لانهاية ــ وهو لحن أنا متخم به ــ وأن يمد إلى اللانهاية سلّم تفكيره الحشوي الحبلي العقدي، والتفكير العقلي الذي اختزل إلى مجرّد إدراك حسي. وهو لا يبدي أي ميل نحو إعادة بناء، بل يبدو أن التدميرية هي هدف لديه في ذاتها.

173. إلا أنّ كل ما قلناه ليس بأكثر من نصف ما يمكن أن يقال، إذ ما يزال هناك علم الأعراض الخاص به! وفي هذا كل شيء مألوف، حيث نلاحظ رحلات لا نهائية لمجانين لا يتمتعون سوى بوعي مجزّأ، ويعانون من افتقار تام للحكم وضمور في كل القيَم لديهم. في المقابل هناك حدّة عالية في النشاطات الحسية. ونجد في هذه الكتابات قوة ملاحظة هائلة، وذاكرة تصويرية في الإدراكات الحسية، فضول حسي موجّه نحو الداخل كما هو نحو الخارج، سيادة للمواضيع القديمة وحالات الاستياء، اضطراب هذياني في التقديم، لا يترك أي اعتبار للقارئ، بل ينهمك في تعابير جديدة واقتباسات متناثرة، وترافقات كلامية صوتية، انتقالات مفاجئة وفجوات كبيرة في التفكير. كما نلاحظ ضموراً في الأحاسيس[1] والكثير من السخف والتشاؤمية. ولن يجد حتى الشخص العادي أيّة صعوبة في ملاحظة التشابهات بين أوليسيس والعقلية الفصامية. والتشابه بين الاثنين كبير إلى حدّ أنّ أي قارئ غاضب سيرمي الكتاب مع تشخيص له بالشيزوفرينية. أما بالنسبة للطبيب النفسي فهذا التشابه مروع صادم، إلا أنّه سيلاحظ مع ذلك

---

[1]. جيلبرت، ص2، يتحدّث عن "تفريغ متعمّد للوجدان".

أنّ إحدى العلامات المميّزة لحالات الجنون ــ وهي وجود تعابير نمطية ــ ما تزال غائبة. قد يكون أوليسيس أي شيء، إلا أنّه قطعاً ليس مملاً

من حيث التكرار (وهذا لا يتناقض أبداً مع أيٍ مما قلته سابقاً، إذ يستحيل قول أي شيء متناقض بخصوص أوليسيس). فالتقديم متناسق وسلس، وكل شيء في حركة دائم، ولا شيء ثابت. والكتاب كله يمضي مع تيار الحياة الخفي الذي يظهر وحدة في الهدف وانتقائية عالية، وهما ميزتان تشكلان دليلاً قاطعاً على وجود إرادة شخصية موحَّدة وعزيمة ثابتة. الوظائف العقلية هي تحت التحكّم تماماً، وهي لا تبدي نفسها بشكلٍ تلقائي وغير منتظم. والأفضلية بينها تعطى للوظائف الإدراكية، أي الإحساس والحدس، عبر العمل كله، بينما يتم كبت الوظائف التمييزية مثل التفكير والإحساس، بالكامل. وهي لا تظهر إلا كمحتويات عقلية، مواضيع للإدراك. ليس هناك أي توقفّ للميل لتقديم صورة شبحية للعقل والعالم، على الرغم من الإغراءات المتكررة بالاستسلام للمسة الجمال المفاجئة. وهذه ميزات لا تلاحظ عادة لدى المجانين. وإن كان ما يزال هناك المجنون الاستثنائي. إلا أنّه ليس لدى الطبيب النفسي أيّة معايير للحكم على شخص كهذا. فما يبدو كنوع من الشذوذ قد يكون نوعاً من الصحة العقلية التي لا يمكن فهمها من قبل مستوى فهم متوسط الإمكانات. وقد تكون حتى قناعاً لقدرات عقلية هائلة.

174. لم يسبق لي أبداً أن صنفّت أوليسيس كنوع من انفصام الشخصية. كما لن ننال أية فائدة من وصف كهذا، لأنّ ما نرغب بمعرفته هو سبب

اكتساب أوليسيس هذا التأثير الهائل على الناس، وليس ما إذا كان مؤلّفها يعاني من درجة انفصام مرتفعة أم منخفضة. وأوليسيس ليس بنتاج مرضي بأكثر مما هو الفن الحديث ككل. وهي "تكعيبية" بالمعنى الأعمق للكلمة، لأنّها تحوّل صورة الواقع إلى لوحة شديدة التعقيد، نغمتها السائدة هي سوداوية الموضوعية المجرّدة. والتكعيبية ليست داءً، بل هي ميل لتقديم الواقع بأسلوب معيّن، وقد يكون ذاك الأسلوب واقعياً بشكلٍ غريب أو مجرّداً بشكلٍ غريب. والصورة السريرية للفصام هي قياس بحت، من حيث أنّ المصاب بالفصام يميل بقوة إلى التعامل مع الواقع كما لو كان غريباً عنه. وليس هناك في الفصام عادة أي هدف واضح بل عرض يظهر حتماً من تفكك الشخصية إلى شخصيات متنافرة (عقد ذاتية). وهي لا تنتج في الفنان الحديث من قبل أي مرض في الشخصية بل عبر التجلي الجمعي لزمننا. فالفنان هنا لا يتبع النبض الفردي، بل يتبع تياراً حياتياً جمعياً لا ينشأ بشكل مباشر من الوعي بل من اللاوعي الجمعي للنفس الحديثة. وهو، بحكم كونه ظاهرة جمعية فقط، هو يحمل ثماراً متماثلة في أبعد العوالم عن بعضها، في الرسم كما في الأدب، في النحت كما في العمارة. هذا ومن الجدير الانتباه هنا إلى أن أحد الآباء الروحيين للحركة الحديثة ــ فان غوخ ــ كان مصاباً بالفصام.

175. إن تشويه الجمال والمعنى عبر موضوعية شديدة غريبة أو عبر ابتعاد غريب عن الواقعية، هو في المجانين نتيجة لتدمير الشخصية، أما في الفنان فهو ذو هدف إبداعي. وبغض النظر عن كون هذا العمل تعبيراً عن

تدمير شخصيّته، يجد الفنان الحديث الوحدة مع شخصيته الفنية في التدميرية. إن التحويل الميفيستوفيلي للمعقول إلى غير معقول، للجما ل إلى قبح ـ بشكل مثير للغضب، يجعل فيه غير المعقول معقولاً والجمال قبحاً ـ هو إنجاز إبداعي لم يسبق أبداً أن دُفِع إلى هذه الحدود في تاريخ الثقافة البشرية، على الرغم من عدم وجود شيء جديد فيه من حيث المبدأ. ويمكننا أن نلاحظ شيئاً مشابهاً في التحول السيّء للأسلوب في عهد أخناتون، وفي رمزية الحمل السخيفة في المسيحية الأولى، وفي الشخصيات المحسنة قبل الرافائيلية، وفي الفن الباروكي، الذي يخنق نفسه بالتفافاته ذاتها. وعلى الرغم من اختلافاتها، تتمتع كل هذه الحقبة بعلاقة داخلية: كانت كلها فترات حضانة إبداعية لا يمكن شرحها بشكلٍ مُرْضٍ انطلاقاً من منظورٍ سببي.فتجليات كهذه للنفسية الجمعية تكشف نفسها فقط عند اعتبارها غائياً كاستباقات لشيء ما جديد.

176. كانت حقبة أخناتون مهد التوحيد الأول، والذي تمّ حفظه للعالم في التراث اليهودي. لم تقبل الطفولية الفجّة للمسيحية الأولى بالتظاهر بأقل من تحويل الامبراطورية الرومانية إلى مدينة الله. ولم يكن رفض الفن والعلوم في ذاك الزمن بإفقار للمسيحية الأولى، بل ربحاً روحياً هائلاً. لقد كان البدائيون ما قبل الرافائيليين ورثة لمثال الجمال الجسدي الذي أضاعه العالم منذ الأزمنة الأولى. وكان الباروك آخر الأساليب الكنسية، وكان تدميره الذاتي مجرّد استباق لانتصار روح العلوم على روح العقائدية القروسطية.

فقد كان تيوبولو [1] قد وصل سلفاً إلى منطقة الخطر في تقنيته، وهو ليس عرضاً للانحطاط عند النظر إليه كشخصية فنية، بل مجرد شخص عمل بكامل كينونته للمجيء بأكبر قدر ممكن من التفسّخ والانحلال.

177. بقولنا هذا يمكننا أن نعزو قيمةً ومعنى إبداعياً إيجابياً، ليس لأوليسيس فحسب بل ولكل أشباهه الفنيين. في تدميره لمعايير الجمال والمعنى، أنجز أوليسيس المعجزات، حيث أهان كل أحاسيسنا التقليدية، وخيب بكل وحشية توقعاتنا بالمنطق والرضى، وحشر أنفه في كل تركيب. ولن تمكننا إرادتنا حتى من الاشتباه بأي أثر للتركيب أو الشكل، لأننا إذا نجحنا في تبيين أي ميول غير حديثة كهذه في أوليسيس، فسيوازي هذا الإشارة إلى عيب جمالي غريب. وكل كلام مسيء يمكننا قوله عن أوليسيس يحمل شاهداً على فرادته الاستثنائية، لأنّ استياءنا ناتج عن استياء الإنسان غير الحديث الذي لا يتمنّى رؤية ما حجبته الآلهة بكل إبداع عن نظره.

178. كل هذه القوى التي لا يمكن السيطرة عليها، والتي نبعت في فيض نيتشه الديونيسي وأغرقت ذكاءه، تفجّرت بشكل كامل في الإنسان الحديث. وحتّى أشد النصوص حلكةً في الجزء الثاني من فاوست، وحتى في "زرادشت"، وفي "الإيكّي هومو"[2]، كلّها تحاول بشكلٍ أو بآخر توصيل

---

[1]. جيوفاني تيوبولو: آخر الفنانين الفينيسيين العظام. عاش بين عامي 1696–1770. المترجم.

[2]. لوحة السيّد المسيح وهو يرتدي تاجاً من الأشواك. المترجم.

نفسها إلى العامّة. لكن الإنسان الحديث الذي نجح في إبداع فنّ رجوعي ــ ظَهرْ للفن لا يحاول التملّق ــ هو وحده من يخبرنا أين نترجّل، إذا رغبنا التحدّث بنفس المعارضة الثائرة التي كشفت عن نفسها في طلائع الحداثيين، (بدون أن ننسى هولدرلين[1]) التي كانت قد بدأت سلفاً بقلب المثُل القديمة.

179. فإذا التزمنا بميدان الخبرة وحسب، فلن نتمكن حقاً من رؤية ما يحدث بوضوح. وهي ليست مسألة دفعة صغيرة مركّزة على هدف محدَّد، بل "إعادة تقسيم" كونية تقريباً للإنسان الحديث، الذي يتحرك ضمن عملية تحطيمٍ للعالم الذي غدا بالياً قديم الطراز. ولسوء الحظ لا يمكننا رؤية المستقبل، وبالتالي لا نعرف إلى أي مدىً ما زلنا ننتمي وبأعمق ما في المعنى إلى القرون الوسطى. فإذا كنا ــ من أبراج مراقبة المستقبل ــ نبدو عالقين في القروسطية حتّى أذنينا، فلن يدهشنا أبداً شعار "الأنا للواحد". إذ أنّ ذلك وحده ما يشرح لنا بشكلٍ مُرْضٍ لماذا ما تزال هناك كتب أو أعمال فنية بعد أسلوب أوليسيس. إنّها مسهّلات قويّة ستزول قوّة تأثيرها .إذا لم تتلقَّ مقاومةً قوية عنيدة بقدرها. وهي شكل من العلاج النوعي النفسي الذي لا تظهر فائدته ما لم تكن المادة التي يتعامل معها على قدر رهيب من القوّة

[1]. فريدريك هولدرلين: شاعر ألماني عاش بين عامي 1770–1843. نجح في أقلمة أشكال الشعر التقليدي اليوناني مع اللغة الألمانية، وفي صهر المواضيع الرئيسية التقليدية والمسيحية سوية. المترجم.

والصعوبة. وهناك عامل مشترك بينها وبين النظرية الفرويدية، ألا وهو أنها تقلّل بتعصّب واضح من شأن القيم الأحادية التي بدأت بالانهيار سلفاً.

180. يقدّم أوليسيس عرضاً لموضوعية شبه علمية، مستخدماً في بعض الأحيان حتّى لغةً "علمية"، ومُبدياً في الوقت ذاته طبعاً غير علمي: إنّه نفي بحت. وحتى مع كونه إبداعياً، يظل تدميرية إبداعية. وهنا ليس هناك من إيماءة مسرحية لرهجٍ بطولي يحرق المعابد، بل محاولةً حثيثة لحك أنوف المعاصرين في الجانب المعتم من الواقع، وذلك ليس بسبب أي خبث نية، بل بسبب السذاجة البريئة التي تتمتع بها موضوعية الفنان. وقد يدعو المرء الكتاب تشاؤميّاً على الرغم من أنّه قبل نهايته تماماً ــ في الصفحة الأخيرة تقريباً ــ يبزغ نور مخلّص يخترق بلهفة كل الغيوم. إلا أنّها مجرّد صفحة واحدة في مقابل ألف وسبعمائة وأربع وثلاثين صفحة جميعها أولاد أوركوس[1]. وهنا وهناك تتناثر لآلئ بلورية في جدول الوحل الأسود، إلى حدّ يعرف معه حتّى غير الحداثي أن جويس "فنان" يعرف تجارته، بل وحتّى سيّد قديم له، لكنه سيّد أنكر بورعٍ مقدراته بإسم هدفٍ أسمى. وحتّى في "إعادة التصنيف" التي قام بها، بقي جويس كاثوليكياً ورعاً: فمتفجراته أُنفقت على الكنائس وعلى الصروح التي أنجبتها تلك الكنائس أو أثرت عليها. و"عالمه المضاد" هو ذو فضاءٍ قروسطي، أسقفي بالكامل، وكاثوليكي في الجوهر من نمطٍ إيرلندي يحاول يائساً الاستمتاع باستقلاله

---

[1]. أوركوس: إله الموت والعالم السفلي الروماني. المترجم.

السياسي. لقد عمل على أوليسيس في بلدان أجنبية عديدة، ونظر منها كلها بكل إيمانٍ وعائلية إلى إيرلندا والكنيسة الأم. لقد استخدَمَ محطات توقّفه الأجنبية كمراسي لتثبيت سفينته في دردور[1] استيائه وذكرياته الإيرلندية. ومع ذلك لا ينسحب أوليسيس عائداً إلى مدينته الفاضلة، بل على العكس يبذل جهوداً هائلةً لتخليص نفسه من ميراثه الإيرلندي.

181. قد نفترض أن هذا السلوك نابع من اهتمام محلي وحسب، ونتوقّع منه أن يترك بقية العالم بارداً تماماً. إلا أنّه لا يفعل ذلك إطلاقاً. وتبدو الظاهرة المحلية كونية إلى هذا الحد أو ذاك، إذا حكمنا عليها انطلاقاً من تأثيراتها على معاصري جويس، وعلى القبعة أن تكون مناسبة. لا بدَّ أن هناك مجتمعاً كاملاً من الحداثيين الكثيرين إلى حدٍّ سمح بنفاذ عشر طبعات من أوليسيس منذ عام 1922. لا بدَّ أن الكتاب عنى شيئاً ما لهم، وأنّه كشف لهم شيئاً لم يعرفوه أو يشعروا به من قبل. هم لم يضجرهم حتى الموت، بل لا بدّ أنه ساعدهم وأنعشهم وعلّمهم وحوّلهم و"صنّفهم". ومن الواضح أنهم واجهوا حالة مرغوبة بشكلٍ ما، وإلا فإنّ الكره الشديد هو وحده ما سيمكن القارئ من المضي عبر الكتاب من الصفحة الأولى وحتى الصفحة 735 بانتباه وبلا نوبات نعاس مهلكة. وبالتالي يمكنني التكهّن بأنّ إيرلندا الكاثوليكية القروسطية تغطّي مساحةً جغرافية كنت أجهلها تماماً. وهي قطعاً أكبر من المساحة التي تشير إليها الخريطة العادية. ويبدو أنّ هذه

---

[1]. الدردور: موقع الدوّامات البحرية الهائلة. المترجم.

العصور الوسطى الكاثوليكية ــ مع سيّديها ديدالوس[1] وبلوم[2] ــ هي كونيّة حقاً. ولا بدّ أنّ هناك شرائح كبيرة من الناس مرتبطة ببيئتها الروحية لا يمكن لشيء غير المتفجّرات الجويسية أن يخترق عزلتها الهرمسية. وأنا مقتنع بأنّ الأمر كذلك حقّاً: فما زلنا غارقين في العصور الوسطى حتى أذنينا. ولأنّ معاصري جويس محتارين تماماً بالأحكام القروسطية المسبقة، إلى حد احتاجوا فيه لأنبياء النفي مثله ومثل فرويد لكشف الجانب الآخر من الواقع.

182. بالطبع بالكاد يمكن إنجاز مهمّة هائلة كهذه من قبل رجلٍ ذي نزعة خيرية مسيحية، حاول جعل الناس يلتفتون إلى الجانب المعتم من الأشياء. كلا، يجب أن يحدث الكشف عبر موقف عقلي ملائم، وجويس هو مرّة أُخرى السيّد هنا.بهذه الطريقة وحسب يمكن تحريك قوى الانفعالات السلبية. ترينا أوليسيس كيف يمكن للمرء تنفيذ مفهوم نيتشه: "الفهم الديني المقدّس الرجوعي". وجويس يطرحه بكل برودة وموضوعية، ويُظهر نفسه كشخص يعاني"حرمان الآلهة" أكثر مما حتى حلم نيتشه بفعله. ويتم كل هذا على أساس افتراض عدم وجود أية علاقة للتأثير المذهل الذي مارسته

---

[1]. ديدالوس: إحدى الشخصيتين الرئيسيتين في رواية أوليسيس. وقد استخدم المؤلف تشابه اسمه عمداً مع اسم ديدالوس المهندس المعماري والنحّات الأثيني العظيم القديم، الذي بنى متاهة مينوس التي احتجز فيها وحش المينوتور، وصنع جناحين شمعيين له ولابنه ليهربا من المتاهة. المترجم.

[2]. بلوم: الشخصية الرئيسية في رواية أوليسيس. والرواية تحكي قصّة يوم واحد من حياة بلوم. المترجم.

البيئة الروحانية بالمنطق، بل بالأحاسيس والأحاسيس فحسب. ويجب أن لا يُضلِّل المرء لينحو بتفكيره إلى أنّه بسبب كشف جويس لعالم كئيب بالمطلق ومحروم من الآلهة، يمكن لأي كان أن يستمد ولو أدنى مقدار من الراحة من كتابه. إذ ــ وبكل غرابة ــ يبقى عالم أوليسيس أفضل من عالم أولئك المقيَّدين بكل يأس إلى ظلمة مسقط رأسهم الروحي. وحتى لو سادت عناصر الشر والتدميرية، فإنّها تبقى أكثر قيمة من "الخير" الآتي من الماضي، والذي لا يثبت الواقع سوى طغيانه الذي لا يرحم، وكونه نظاماً وهمياً قائماً على الأحكام المسبقة التي تجرّد الحياة من غناها وتوهجها، وتفرض قسراً أخلاقياً يغدو غير قابل للاحتمال في النهاية. ويمكن لشعار نيتشه "ثورة العبيد الأخلاقية" أن تكون شعاراً جيّداً لأوليسيس. إنّ ما يحرّر سجين نظام ما هو الإدراك "الموضوعي" لعالمه ولطبيعته. تماماً كما البلشفي الماكر يحتفل بمظهره الرث، كذلك يجد الإنسان مقيَّد الروح فرحاً منعشاً جذلاً في القول الصريح المباشر، ولو لمرّة، لحقيقية وجود الأشياء في العالم. إذ أنّ الظلمة نعمة لمن يعاني الانبهار من شدّة النور، والصحراء اللامتناهية جنة لسجين هارب. والتخلّص من واجب اكتناز الخير والجمال والمنطق السليم لا يقل أبداً عن الإصلاح بالنسبة للإنسان القروسطي في أيامنا هذه. وإذا نظرنا إليها من الجانب المعتم، فالمثل المثل ليست منارات على ذرى الجبال، بل سجانين ومراقبي عمل، شكلاً من أشكال الشرطة الميتافيزيقية التي اخترعها في سيناء المحرّض المستبد موسى لتدسَّ لاحقاً في عقل النوع البشري عبر حيلة ماكرة.

183. من منظور سببي، يبدو جويس ضحيّةً لاستبداد كاثوليكي روماني، أمّا انطلاقاً من منطق غائي فهو مصلحٌ راضٍ بالنفي لصالح الحاضر، وبروتستانتي تغذّيه اعتراضاته الخاصة. إن ضمور الأحاسيس هو من مميزات الإنسان الحديث، ويظهر نفسه كرد فعل عند محاصرته بالكثير جداً من الأحاسيس وخصوصاً تلك الزائفة منها. ومن نقص الأحاسيس في أوليسيس يمكن لنا الظنّ بوجود وجدانية صادمة في العصر الذي يخلقها. ولكن هل نحن وجدانيون حقّاً في أيامنا هذه؟

184. هذا سؤال، وحده المستقبل من يجيب عليه. ومع ذلك ما يزال هناك دليل لا بأس به يظهر أننا منخرطون في نكتة وجدانية من العيار الثقيل. فكروا بالدور المؤسف الذي يلعبه الوجدان الشعبي في أوقات الحرب! فكّروا بما يدعى حب الخير العام! يعلم الأطباء النفسيون جيداً جدّاً كيف يصبح كل منا ضحية عاجزة ـ ولكن ليست جديرة بالشفقة ـ أمام وجدانياته. إنّ الوجدانية هي البنية الفوقية التي تنهض على كتفي الوحشية. وانعدام الأحاسيس هو الموقع المقابل والذي يعاني قطعاً من ذات العيوب. إن نجاح أوليسيس يثبت أنه كان حتى لنقص الأحاسيس فيها أثر إيجابي على القارئ، لذلك نستنتج وجود فائض في الوجدان والانفعالات لديه وهو يرحّب بالتخفيف منها طوعاً. وأنا مقتنع بالكامل بأننا لسنا عالقين في العصور الوسطى فحسب، بل ونحن أسرى وجداننا الخاص. لذلك من المنطقي تماماً ظهور نبي يعلّم حضارتنا شيئاً من تخفيف الأحاسيس الموازن. والأنبياء دوماً غرباء، وأساليبهم لا تعرف الراحة والمداهنة، لكن

كما يقال عنهم هم يصيبون الهدف و هم معصوبو الأعين. وهناك ـ كما لا بدّ تعلمون ـ أنبياء كبار وآخرون صغار، والتاريخ وحده من سيقرر إلى أيّة فئة منهم ينتمي جويس. ومثل أي نبي حقيقي، الفنان ناطق غير معتمد للأسرار النفسية في زمنه، وغالباً ما يكون غير واعٍ لذلك، كما لو كان ممن يمشون أثناء نومهم. وهو يفترض أنه هو من يتحدّث، لكن الواقع يقول بأن روح العصر هي ملقّنته، وكل ما تقوله هذه الروح تثبت آثاره صحّته.

185. إنّ أوليسيس وثيقة زماننا الإنسانية، وهي تخفي سرّاً. حيث يمكنها تحرير القيد الروحاني، ويمكن لبرودتها تجميد وجداننا وانفعالاتنا ـ بل وحتّى أحاسيسنا العادية ـ بأكملها حتى النخاع. لكن هذه الآثار المفيدة لا تستنفذ طاقتها ومقدراتها. وفكرة أنّ الشيطان ذاته هو عرّاب العمل، بالكاد تكون فرضية مُرضية. إذ فيها حياة، والحياة لا يمكن أن تكون أبداً شريرة أو تدميرية بالكامل. قد يكون الجانب الأكثر قابلية للفهم فيها سلبياً وتدميرياً، لكننا نشعر خلفه بشيء ما غير مفهوم، بهدف سري يضفي المعنى والقيمة. هل يمكن أن يكون هذا اللحاف المرقّع بالكلمات والصور "رمزياً" ربما؟ أنا لا أفكّر هنا بمجازٍ أو استعارة (لا سمح الله)، بل بالرمز كتعبير عن شيء ما لا يمكننا فهم طبيعته بعد. في حالة كتلك، لا بد لمعنى خفي أن يُشِعّ صريحاً عبر النسيج الغريب في لحظةٍ ما، وستبدو ملاحظات هنا وهناك و: أنّها قد سُمِعت في أوقات أُخرى وأماكن أُخرى، لربّما في أحلام غير عادية أو في حكمة مشفَّرة لأعراقٍ منسية. لا يمكن لأحدٍ تفنيد إمكانية

كهذه، لكن بالنسبة لي شخصياً: لم أتمكن بعد من اكتشاف المفتاح. على العكس، يبدو الكتاب بالنسبة لي وكأنه قد كتب في ضوء الوعي الكامل، وهو ليس حلماً كما أنّه ليس كشفاً أوحى به اللاوعي. فإذا ما قورن بـ"زرادشت" أو الجزء الثاني من "فاوست"، فسنلاحظ فيه مقداراً أقوى بكثير من الهدفية والتوجّه. ربما كان هذا هو السر في عدم حمل أوليسيس لسمات العمل الرمزي. وهذا لا يعني بالطبع أنّنا لا نشعر بخلفية نموذجية قديمة في العمل.فخلف ديدالوس وبلوم تقف التجليات الأزلية للإنسان الروحاني والشهواني. ولربما كان السيد بلوم يخفي روحاً تائهة في الدنيوية، وأوليسيس هو نفسه قد يكون البطل. إلا أن الكتاب لا يركّز على هذه الخلفية. بل ينحرف مبتعداً في الاتّجاه المعاكس ويكافح لاكتساب أكبر مقدار من موضوعية الوعي، ومن الواضح تماماً أنّه ليس رمزياً ولا نية لديه ليكون كذلك. وعلى الرغم من عدم رمزيته، هناك أجزاء معيّنة يلعب فيها اللاوعي ــ على الرغم من كل حذر واحتياط ــ دوره في خداع المؤلف مرة أو مرتين. لأنّه عندما يكون شيء ما "رمزياً"، يعني ذلك أن الشخص يبجّل طبيعته الخفية غير القابلة للفهم، ويحاول يائساً أن يصطاد بالكلمات السرّ الذي يتملّص منه دوماً. وسواء كان الأمر ناجماً عن العالم الذي يكافح لفهمه أم عن شيء ما من الروح، يجب عليه الالتفات إليه بكل قدراته العقلية والنفاذ عبر حجبه الملوّنة من أجل إنارة الذهب المختبئ في الأعماق.

186. لكن المؤذي في أوليسيس حقّاً هو عدم وجود أي شيء خفي خلف حجبها الألف. وهي لا تؤول لا إلى العالم ولا إلى الروح، باردة كقمرٍ ينظر إلينا من فضاءٍ كوني[1]، تاركةً كوميديا التكوّن والانحلال تمضي في مسيرتها. وأنا آمل حقّاً أنّ أوليسيس ليست عملاً رمزياً، إذ لو كانت كذلك لكان ذلك إخفاقاً تاماً لها في هدفها. ما نوع ذاك السر المصون بحرص، والذي قد يكون مختفياً بعناية لا تضاهى تحت سبعمائة وخمساً وثلاثين صفحة لا تحتمل؟ من الأفضل للمرء ألا يضيع وقته وطاقته في صيد كنزٍ لا جدوى منه. ولا أعتقد حقّاً أنّ هناك أي شيء رمزي خلف العمل، إذ لو كان هناك لكان وعينا عاد إلى العالم والروح، والأسياد الخالدين. لقد خدِع بلوم وديدالوس حتى الأبد بعشرة آلاف وجه للحياة. وهذا ما يلتمس أوليسيس تجنبه، فهو يريد أن يكون عيناً للقمر، وعياً منفصلاً عن الموضوع، ليس أسيراً لآلهة ولا لشهوانية، ليس مقيداً بالحب ولا بالكراهية، لا بالاقتناع ولا بالأحكام المسبقة. وأوليسيس لا يبشّر بهذا بل يمارسه، وانفصال الوعي[2] هو الهدف الذي يتلألأ عبر ضباب هذا الكتاب. هذا هو قطعاً سرّه الحقيقي، سرّ وعي كوني جديد، وهو لا ينكشف أمامه من خاض بوعي سبعمائة وخمساً وثلاثين صفحة، بل أمامه هو من حدّق

---

[1]. جيلبرت، ص355: "لتأخذ، كذلك يمكن القول، منظور عين الله للكون".

[2]. يؤكد جيلبرت أيضاً على هذا الانفصال. ويقول في الصفحة 21: "إن موقف مؤلف أوليسيس من شخصياته هو موقف انفصال هادئ". (وأنا أود وضع علامة استفهام بعد "هادئ"). ص22: "لكل الحقائق من أي نوع، عقلية كانت أم مادية، عميقة أم سخيفة، مكافئ معنوي لدى الفنان". ص23: "وفي هذا الانفصال، قد نرى ــ بشكل مطلق بقدر ما هي لا مبالاة الطبيعة باتجاه أطفالها ــ أحد أسباب **الواقعية** الظاهرة في أوليسيس".

في هذا العالم وعقله لسبعمائة وخمسة وثلاثين يوماً عبر عيني أوليسيس. إن مدى الوقت هذا يجب أن يُفهم رمزياً: "زمن، أزمنة، ونصف زمن"، زمن غير محدّد بالتالي لكنه طويل بما يكفي لحدوث التحوّل. يمكن التعبير عن انفصال الوعي في الصور الهومرية لأوديسيوس الذي يبحر عبر المضائق بين سيلا وتشاريبدس، بين السيمبليغادس، الصخور المتصادمة في العالم والروح. أو في جحيم دوبلين، بين الأب جون كونمي ونائب ملك إيرلندا، "ضوء مسحوق" ينجرف مع نهر ليفي[1] (ص239):

"إيليا، ومركب صغير، وضوء ينسحق مبتعداً عبر جوانب السفن ومراكب الصيد، ماضياً نحو أرخبيل الفلّين، إلى ما بعد شارع وابينغ[2] الجديد عبر مركب بنسون، وبمركب روزيفين الشراعي ذي الصواري الثلاث، من بريدج ووتر[3] ذات القرميد".

187. هل يمكن لانفصال الوعي هذا، لنزع شخصنة الشخصية هذا، أن يكون إيثاكا[4] الأوديسة الجويسية؟

188. قد يظن المرء أنّه في عالم لا شيء فيه إلا اللاشيئية، ستختفي "الأنا" ـــ وهي جيمس جويس نفسه ـــ إلى الأبد. ولكن: هل لاحظ أي أحد ظهور أنا واحدةً فعلية بين كل "الأنوات" الشبحية الكئيبة في أوليسيس؟ إنّ

---

[1]. ليفي: نهر في إيرلندا. المترجم.

[2]. وابينغ: منطقة في لندن. المترجم.

[3]. بريدج ووتر: قناة إنكليزية تمتد بين وورسلي وليفربول. المترجم.

[4]. إيثاكا: جزيرة تقع غرب اليونان، وهي موطن أحداث رائعة هوميروس الشهيرة "الأوديسة". المترجم.

كل شخصية في أوليسيس واقعية بالكامل، و لايمكن لأي منها أن تكون غير ما هي عليه، وهي ذاتها في كل وجه من الوجوه. ومع ذلك ليس لأياً منها أناً، وليس هناك أي وعي واقعي، ولا مركز بشري، جزيرة محاطة بدماء قلب دافئ، صغيرة جداً وشديدة الأهمية والحيوية في الوقت ذاته. كل الأسياد من ديدالوس وبلوم وهاريس ولينشس ومووليغانس والآخرين يتحدثون ويتحركون في حلم جمعي يبدأ في اللامكان ولا ينتهي في أي مكان، ويحدث فقط لأنّ "اللا إنسان" ـ وهو أوديسيوس خفي ـ يحلم بهم. لا أحد منهم يلم بهذا، والكل يحيا مع ذلك لسبب واحد هو أن الله أمرهم بالحياة. تلك هي الحياة، وذاك هو السبب في كون الشخصيات الجويسية واقعية إلى ذاك الحد. إلا أنّ الأنا الذي يطوق الكل لا يظهر في أي مكان، ولا يكشف عن ذاته في أي شيء ولا أي حكم ولا أي تعاطف ولا أي تجسيد. لا يمكن اكتشاف أنا مبدع هذه الشخصيات. والأمر كما لو كانت قد انحلّت في شخصيات أوليسيس[1] اللانهائية. ومع ذلك، أو لذلك السبب نفسه، نلاحظ أنه حتى الترقيم المفقود في الفصل الأخير هو جويس نفسه. ووعيه المنفصل التأملي يشتمل في لمحة واحدة على تزامن الأحداث السرمدي في اليوم السادس عشر من حزيران 1904، و لابد أن يقول من كل هذه المظاهر: تات تفام أسي "ذاك أنت"، و"أنت" بالمعنى الأسمى أي ليس الأنا

---

[1]. يقول جويس نفسه في "صورة الفنان في شبابه" (لندن، ص245): "يبقى الفنان ـ كما ربّ الخلق ـ ضمن أو خلف أو وراء أو فوق مخلوقاته، غير مرئي، خارج الوجود، لا مبال، وبيدين نظيفتين".

بل الذات. إذ أن الذات وحدها ما يشتمل الأنا واللا أنا، المناطق السفلية (الأحشاء)، والسماوات.

189. كلما قرأت أوليسيس تأتي إلى ذهني لوحة صينية، نشرها ريتشارد ويلهلم[1]، ليوغي مستغرق في التأمل، ويبزغ من قمة رأسه خمسة أشخاص بشريين، ومن قمة كل رأس من رؤوسهم يبزغ خمسة أشخاص آخرين. تصوّر هذه اللوحة* الحالة الروحية لليوغي الذي يوشك على تخليص نفسه من أناه والانتقال إلى حالة ذات أكثر كمالاً و موضوعية. وهذه هي حالة "قرص القمر، الوحيد المرتاح" في "سات تشيت أنندا" مثال الوجود واللا وجود، والهدف الأسمى لطريق الخلاص الشرقي، وجوهرة الحكمة الصينية والهندية التي لا تقدّر بثمن، والتي تم السعي خلفها وتمجيدها عبر القرون.

190. "النور المسحوق" المنجرف شرقاً. ثلاث مرات تظهر هذه الملاحظة في أوليسيس، وفي كل مرة ترتبط بشكل غريب بإيليا. مرتان يقال لنا:"إيليا قادم". وهو في الواقع يظهر في مشهد بيت الدعارة (وهي مقارنة أجراها ميدلتون موري مع وولبيرغناشت في فاوست)، بينما يشرح في الأمريكية سر الملاحظة (ص478): "أيها الشباب افعلوها الآن. فوقت الله هو 12.25. أخبروا أمكم أن تكون هناك. انضموا الآن! احجزوا عبر الأبدية،

---

[1]. ويلهلم ويونغ ك "سر الزهرة الذهبية"، (طبعة 1962)، ص57. أعيد نشر اللوحة في "دراسات خيميائية"، ص33. المحررون.

*. أصدرت دار الحوار (سر الزهرة الذهبية) بترجمة عدنان حسن عام 2011.

عبر المسيرة التي لا تنتهي. كلمة واحدة فقط، هل أنتم آلهة أم تراب ملعون؟ المسيح فلوري، المسيح ستيفن، المسيح زوين، المسيح بلوم، المسيح كيتي، المسيح لينش، إن استشعار القوة الكونية عائد إليك. كونوا موشوراً. أنتم ما تحملونه في داخلكم، *النفس الأسمى*[1]. يمكنكم أن تحفّوا أكتافكم بالمسيح، بغوتاما[2]، بإنغرسول[3]. هل أنتم على نفس هذه الموجة والاهتزاز؟ أنا أقول أنتم كذلك. لقد خطفتم لجنة الكرادلة، وأصبحت رحلة الاستمتاع إلى السماء حكاية قديمة. هل فهمتموني؟ إنّه لملمّع للحياة، حتماً. وهو أشد الأشياء إثارةً أبداً. إنه الفطيرة كلها مع كل المربى فيها. إنّه أظرف السطور حدّةً. إنّه كثيف، إنّه الأكثر رفاهية وبذخاً. وهو ما يرمم.

191. يمكن للمرء رؤية ما حدث: إنّ انفصال الوعي البشري واقترابه اللاحق من الإلهي ــ وهو الأساس الكامل والإنجاز الفني الأسمى لأوليسيس ــ يعاني من تشوه شيطاني في بيت مجانين مخمور في بيت الدعارة حالما يظهر في قناع الوصفة التقليدية. وأوليسيس ــ الرحالة المتعب إلى حدّ الإنهاك ــ يكدح نحو جزيرته الأم، عائداً إلى ذاته الحقيقية، شاقّاً طريقه عبر فوضى الفصول الثمانية عشر، ومتحرراً من عالم أوهام

---

[1]. التوضيح بالخط المائل من صنعي.

[2]. غوتاما: هو بوذا، المتأمّل والحكيم الهندي الأعظم الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد. إليه تنسب الفلسفة وطريقة الحياة البوذية. المترجم.

[3]. روبرت إنغرسول: مفكر وسياسي أمريكي، كان من أشهر الريبيين وهو ممن يقولون بعدم إمكانية معرفة جوهر الأشياء والتيقن منها. وجّه نقداً رفيعاً للإنجيل، كما انتقد الفلسفة الإنسانية والعقلانية العلمية. المترجم.

الحمقى، "ناظراً من البعيد" محرّكاً العواطف والأحاسيس. وهكذا يحقق ما حققه بوذا والمسيح، وما كافح فاوست أيضاً لأجله، التغلّب على عالم الحمقى، والتحرّر من المتناقضات. وكما انحلّ فاوست في أنوثة أبدية، كذلك فعلت مولي بلوم (التي يقارنها ستوارت جيلبرت بالأرض المزهرة) التي كانت لها الكلمة الأخيرة في حوارها غير المنقطع، واضعةً خاتمة مباركة للتنافر الجهنمي مع النغمة المتناغمة الأخيرة.

192. إنّ أوليسيس هو الإله الخالق في جويس، إله الخلق المادي الذي حرر نفسه من شراك العالم المادي والعقلي وتأملهما بوعي منفصل. وهو بالنسبة لجويس ما يشكّله فاوست لغوته، أو زرادشت لنيتشه. هو الذات الأسمى، التي تعود لموطنها الإلهي بعد تورّط أعمى في السمسارا[1]. في الكتاب كله لا يظهر أي أوليسيس، الكتاب ذاته هو أوليسيس، كون مصغّر من جيمس جويس، عالم الذات وذات العالم في واحد. لا يمكن لأوليسيس العودة إلى الوطن ما لم يُدِر ظهره لعالم العقل والمادة. هذه هي حقّاً الرسالة الكامنة في اليوم السادس عشر من حزيران 1904، كل يوم من كل شخص، اليوم الذي يفعل فيه الأشخاص عديمو الأهمية ويقولون أشياء بلا هدف أو بداية، صورة شبحية، حلمية، جهنمية، تهكمية، سلبية، قبيحة، شريرة، ربما ولكنها حقيقية. صورة تعطي المرء أحلاماً مخيفة أو تثير مزاج أربعاء

---

[1]. السمسارا: دورة الولادة والموت الناتجة عن أوهامنا وأخطائنا وردود أفعالنا. يستمر الفرد بالمعاناة فيها حتى يرتقي بذاته ويتخلّص من أوهامه ويتطهّر من أخطائه. المترجم.

الرماد الكوني، كذاك الذي قد يكون الخالق أحسّ به في الأول من آب 1914. وبعد تفاؤلية اليوم السابع من الخلق، لا بدّ أن خالق العالم المادي اكتشف في عام 1914 أنّ مماثلة ذاته مع خلقه هو أمر صعب حقّاً. لقد كتبت أوليسيس بين عامي 1914–1921، وهي أوقات كان من الصعب جداً فيها رسم لوحة مشرقة للعالم أو أخذه في الأحضان بكل حب وحنان (والحال نفسه في أيامنا هذه). وبالتالي ليس مدهشاً أن رسم خالق العالم المادي في الفنان صورة سلبية، سلبية إلى حد أن الكتاب منع في البلدان الأنغلوساكسونية من أجل تجنب فضيحة مناقضته لنظرية الخلق في سفر التكوين! وهكذا أصبح خالق العالم المادي الذي أسيء فهمه أوليسيس الباحث عن موطنه.

193. هناك القليل جداً من الأحاسيس في أوليسيس سارة جداً لمحبي الجمال. ولكن، دعونا نفترض أن الوعي في أوليسيس ليس قمراً، بل أناً تتمتع بحكمٍ وفهم وقلب حساس. حينها لن يكون الطريق الطويل الذي تقطعه الفصول الثمانية عشر خالياً من المتعة فحسب، بل وسيكون درباً للعذاب. وسيغوص الرحالة الذي تغمره كل تلك المعاناة والغباء في غياهب الليل بين ذراعي الأم العظيمة، التي تدل على بداية ونهاية الحياة. تحت تشاؤمية أوليسيس يختبئ حنان عظيم، وهو يعرف أن معاناة العالم ليست جميلة ولا قبيحة، بل ــ والأسوأ من ذلك ــ يواصل طريقه بلا أمل عبر الحياة اليومية الرتيبة الأبدية، جارّاً معه الوعي البشري في رقصة حمقاء طيلة ساعات وأشهر وأعوام. لقد تجرأ أوليسيس ومشى الخطوة التي تؤدي إلى

انفصال الوعي عن الموضوع، لقد حرر نفسه من التعلق والانهماك والوهم، ويمكنه بالتالي العودة إلى الوطن. وهو يمنحنا أكثر من تعبير عن رأي شخصي، لأن العبقري المبدع لا يكون أبداً واحداً بل هو كثرة دوماً، وهو يتحدّث بكل ثبات لأرواح الكثيرين الذين لا يقل المعنى والقدر لديهم عن معنى وقدر الفنان ذاته.

194. ويبدو لي الآن أن كل ما هو سلبي في عمل جويس ـــ من برودة الدم إلى الغرابة والابتذال والشر ـــ هو فضيلة إيجابية يستحق عليها المديح. فجويس غني إلى حدٍّ عجيب ولغته ذات أوجه لا تنتهي تكشف عن نفسها في نصوص تزحف على امتداد موضة الدودة الشريطية،مملة ورتيبة بشكل رهيب، إلا أن رتابتها تلك ذاتها تكتسب جلالاً ملحمياً يجعل الكتاب "ماهابهاراتا"[1] رجس وعبثية العالم. "من مياه المجارير والبواليع والصدوع وركام القاذورات، تتهادى أبخرة راكدة على كل الجوانب"، (ص412). وفي هذه البالوعة المفتوحة ينعكس بكل تشوه كفري، كل شيء سامٍ في الفكر الديني، كما في الأحلام تماماً.

195. وحتى هذا أقبله بكل رحابة صدر، إذ لا مجال لإنكاره. بل على العكس، إن تحوّل علم الإيمان بالآخرة إلى علم البراز يثبت حقيقة الشعار

---

[1]. الماهابهاراتا: هي أعظم ملحمة شعرية هندية إطلاقاً، وأكبر ملحمة كتبها الإنسان. ويضعها الهنود في مصاف الكتب المقدّسة، إذ تتناول كل مناحي الحياة الهندية والإنسانية مثل الفلسفة والدين والمجتمع والخير والشر. ويستخدم المؤلف اسمها هنا كوصف لِسفرٍ هائل. المترجم.

الترتولياني[1]: "anima naturaliter christiana"[2]". يعرض أوليسيس نفسه كدجّال حي الضمير وبالتالي يثبت أن عقيدته الكاثوليكية ما تزال قوية. فهو ليس مسيحياً فحسب، بل وبوذي وشيفاوي[3] وعرفاني[4] (ص481):

"(مع صوت الأمواج).. يوغي الآلهة الأبيض. باطني مثل هرمس ثلاثي العظَمة. (مع صوت رياح البحر التي تصفر) بونارجانام باتسيبونجاوب[5]! لن أترك قدمي تنسحبان. لقد قيل ذات مرة: احذر اليسرى، طائفة شاكتي[6]. (مع بكاء طيور العاصفة) شاكتي، شيفا! أب خفي مظلم!...أوم! بوم! بييجوم! أنا نور البيت، أنا زبدة لبنية من حلم.

196. أليس ذاك مؤثّراً وهاماً؟ حتى في ركام الروث والقذارة، لم تضع كنوز الروح الأقدم والأكثر نبلاً. ليس هناك من شقٍ في النفس يمكن عبره للوحي الإلهي أن يلفظ أنفاسه أخيراً ويختفي في قذارة كريهة. إنّ هرمس ــ أب المدارس الهرطقية كلها ــ على حق: "كما في الأعلى، كذلك في

---

[1]. نسبة إلى "ترتوليان": وهو لاهوتي ومفكر ومنظر أخلاقي مسيحي، عاش بين عامي 155-220م، وساهم بتشكيل اللغة والأسلوب الأدبي المسيحي الغربي. وهو من صاغ مفهوم الثالوث، والخطيئة الأصلية. المترجم.

[2]. "الروح بطبيعتها مسيحية". المترجم.

[3]. نسبة إلى دين شيفا: وهو دين هندي يعتبر شيفا (أو الرحمن) هو الله المطلق الأوحد وخالق الكون والوجود كله. المترجم.

[4]. العرفانية: هي إحدى المدارس المسيحية غير الرسمية. ظهرت في القرن الثاني الميلادي. المترجم.

[5]. هذه الكلمات الغريبة (بونارجام... بيجوم.. إلخ) هي تراتيل مقدّسة باللغة السنسكريتية، وتدعى المانترا. المترجم.

[6]. شاكتي: هي الطاقة الكونية الخلاقة، وهي الطاقة الأنثوية المكمّلة لشيفا الذي يمثّل في تجليه معها المبدأ المذكّر. تدعى المدرسة الفلسفية التي تعتمد في طرقها للاستنارة، على شاكتي بـ"مدرسة اليد اليسرى". لهذا قيل هنا: "احذر اليسرى". المترجم.

الأسفل". وستيفن ديدالوس ذاك الطير الملتحي الذي يحاول النجاة من كل أقاليم الهواء يسقط في المستنقع، وفي الأعماق يواجه مجدداً الارتفاعات التي نجا منها. "وهل يجب أن أهوي إلى أقاصي الأرض..". إن نهاية هذه الجملة هي تجديف يمحق حتى أقوى الأدلة إقناعاً على ذلك في كل أوليسيس[1]. ومع ذلك ما يزال ذاك الحشري بلوم ـــ الشهواني المنحرف العقيم ـــ يجرّب في القذارة شيئاً لم يسبق أن حدث له قبلاً: تجليه وتغير مظهره هو. أخبار سارة: عندما تلاشت الإشارات الأزلية من السماوات، اكتشفه الخنزير الذي يصطاد الطيور، في الأرض. إذ أنّها مطبوعة في الأدنى كما في الأعلى. وفقط في العالم الفاتر الملعون من قبل الله لن يتمكن أحد من إيجادها أبداً.

197. عن أوليسيس موضوعي بالكامل، ونزيه بالكامل، لذلك هو أهل للثقة. يمكن للمرء الثقة بشهادته كما يثق بقوة وفساد العالم والروح. أوليسيس وحده الواقع، الحياة، والمعنى. وفيه تتراكب كل خيالات العقل

---

[1]. لقد كان تفسير هذا النص صعباً، إذ لم نتمكن من تحديد الاقتباس في أوليسيس. كان يونغ يقتبس في الرواية من الطبعة الإنكليزية عادة، لكنه هنا يستخدم الألمانية. قد يكون هذا إشارة إلى بداية حديث ستيفن ديدالوس في حادثة السيرك (ص467): "ما الذي يمضي إلى نهايات العالم ليعارض، ليس ذاته، ولا الله، لا الشمس، لا شكسبير، لا مسافر تجاري، بل ليعارض في ذاته الواقع ذاته، وليصبح تلك الذات.. ولكن، انتظر لحظة. اللعنة على ضجة الشارع تلك..". و"ضجة الشارع" هي لحن قصة "المدينة المقدّسة" الذي يصدح به الحاكي. وقد اقترح الأستاذ إيلمان عودة إلى ملاحظة ستيفن إلى ديزي في حادثة النستور (الفصل 2): "ذاك هو الله.. صرخة في شارع". وقد يكون يونغ أيضاً قصد استعارة إنجيلية. قارن مع المزمور 139 من 7–9: "هل عليّ أن أهربِ من الحاضر؟ إذا صعدت للسماء، أنت هناك، إذا جعلت فراشي الجحيم، أنت هناك أيضاً. إذا لبست أجنحة الصباح، وأقمت في أقصى أصقاع البحر...". المحررون.

والمادة، والأنا واللا أنا. وهنا أرغب بسؤال السيد جويس: "هل لاحظت بأنك تمثل فكرة وربما عقدة لأوليسيس؟ وأنّه يقف بقربك كما لو كان أرغوس ذو المئة عين، وأنّه اخترع لأجلك عالماً وعالماً مضاداً، مالئاً إياهما بأشياء لولاها لما استطعت وعي أناك إطلاقاً؟ لا أعلم ما الذي يجدر بمؤلف أهل للثقة الإجابة به على هذا السؤال. فضلاً عن أنه لا شأن لي بذلك، وليس هناك ما يمنعني من الانهماك في الميتافيزيقيات لوحدي. ولكن المرء ينقاد لطرح ذاك السؤال عندما يرى الإتقان الذي اصطيدَ به كون دوبلين الصغير، في ذاك اليوم السادس عشر من حزيران 1904. من الكون الأكبر الفوضوي في تاريخ العالم. وكيف تم تشريحه ونشره على شريحة زجاجية بكل تفاصيله اللذيذة، ووصفه بأعلى دقة حرفية وذلك كله من قبل مراقب منفصل. ها هنا الشوارع وهنا البيوت وزوجان شابان خرجا لنزهة، وسيد بلوم حقيقي يمضي خلف عمله الإعلاني، وستيفن ديدالوس حقيقي يسلّي نفسه بفلسفةٍ حكمية. من الممكن تماماً للسيد جويس نفسه أن يهدَّد في أحد شوارع دوبلين. لم لا؟ إنّه حقيقي بقدر حقيقية السيد بلوم، وبالتالي يمكن اصطياده وتشريحه ووصفه (كما هي الحال على سبيل المثال في "صورة الفنان في شبابه").

198. من هو أوليسيس إذاً؟ ما لا شكّ فيه هو أنّه رمز لما يشكّل الكلّ، وحدة كل المظاهر الفردية في أوليسيس ككل، السيد بلوم، والسيد ستيفن والسيدة بلوم، والبقية، بما فيهم السيد جويس. حاول تخيل كائن هو ليس مجرّد روح كثيفة شاحبة مكوّنة من عدد لا نهائي من الأرواح الفردية

المتخاصمة المريضة، ولكنها أيضاً مشكلة من البيوت والكنائس وزوايا الشارع ونهر ليفي وعدة بيوت دعارة، وورقة مرمية في طريقها إلى البحر، ومع ذلك تمتلك وعياً مدركاً ومسجّلاً! إنّ شيئاً بهذه الضخامة يدفع المرء للتفكير، وخصوصاً مع عدم قدرتنا إثبات أي شيء بأي شكل واضطرارنا للحدس والتخمين. ويجب أن أعترف بأنني أشك بكون أوليسيس ذاتاً أكثر شموليّةً وهي الفاعل لكل المفعولات على الشريحة الزجاجية، وأنّه كائن يعمل كما لو كان السيد بلوم أو مطبعة أو ورقة مرمية، إلا أنّه في الواقع "الأب الخفي المظلم" لعينّاته. "أنا المضحّي وأنا المضحّى به". وفي لغة المناطق الدنيا:"أنا الزبدة اللبنية الحلمية". وعندما يعود إلى العالم بعناق محب، تزهر الحدائق كلّها. أما عندما يدير ظهره لها، فالحياة اليومية الفارغة تستمر: "ومع ذلك، على منحدرات النهر، سيستمر فيضه إلى الأبد".

199. في البداية خلق إله العالم المادي عالماً بدا له في زهوه كاملاً. لكنه عندما نظر للأعلى رأى نوراً لم يخلقه هو. فعاد إلى المكان الذي كان منزله. إلا أنّه عندما فعل ذلك تحولت طاقته الخالقة الذكرية إلى قبول أنثوي، وكان عليه الاعتراف:

"كل الأشياء زائلة

وليست بأكثر من انعكاس..

هنا يُوجد ما لا يمكن الوصول إليه

الكمال

وهنا يُنجَز ما لا يمكن وصفه،

والمبدأ الأنثوي الأبدي

ما زال يجذبنا"

200. من شريحة العينات عميقاً في الأرض، في إيرلندا، في دوبلين، في شارع إكليس7، ومن فراشها وهي تتمو ناعسة في حوالي الساعة الثانية صباح السابع عشر من حزيران 1904، يتحدّث صوت السيّدة بلوم الهادئة:

"آهٍ والبحر، اللون القرمزي البحري الذي يبدو كالنار حيناً وغروب الشمس المجيد وأشجار التين في حدائق آلاميدا، نعم وكل الشوارع الصغيرة الغريبة والبيوت الصفراء والزرقاء والوردية، حدائق الورد والياسمين وإبرة الراعي والصبّار، وجبل طارق. كفتاة كنت وردة الجبل، عم.. عندما وضعت الوردة في شعري مثل الفتيات الأندلسيات، أم أنني يجب أن أرتدي الأحمر، نعم.. وكيف قبلني تحت الجدار المغربي، وسألته بعيني لأسأله مجدداً، نعم.. وسألني نعم، هل سأقول نعم.يا وردتي الجبلية.. التفت يداي حوله، نعم.. وشددته نحوي ليشعر بنهدَيَّ بكل عطرهما، نعم.. وقلبه كان يمضي خافقاً كمجنونٍ نعم.. ونعم أنا قلت نعم سأفعل نعم..".

201. آهٍ أوليسيس، أنت حقاً كتاب مكرّس لرجل أبيض مستحوذٌ من الأشياء، ملطّخاً بالأشياء! وأنت تمرين روحي، ونظام زهدي، وطقس موجع، وعمل سري، ثمانية عشر إنبيقاً متراكبة الواحد فوق الآخر، تقطّر فيها الأحماض الأمينية، والأبخرة السامة والنار والجليد ونواة لوعي كوني جديد!

202. أنت لا تقول شيئاً ولا تشي بشي، آهِ أوليسيس.. لكنك تمنحنا الأعمال! لن تحتاج بنلوب بعد الآن حياكة ثوبها الذي لا ينتهي. فهي الآن تستريح في حدائق الأرض، لأن زوجها في البيت من جديد، وترحاله المر الطويل انتهى. عالمٌ قديمٌ يمضي وآخرٌ جديدٌ يتشكّل.

203. ملاحظة ختامية: ها أنا ذا الان أمضي بشكلٍ مقبول في قراءة أوليسيس.. إلى الأمام!

ملحق

إن ميلاد البحث السابق مثير للاهتمام، بسبب نشر العديد من التفسيرات المتعارضة. والنسخة التي يعتقد أنها الأصلية هي الأولى:

1 ــ في المقطع 171، ذكر يونغ أنّه كتب المقالة لأن الناشر سأله "ما هي آرائي فيما يخص جويس، أو أوليسيس". كان الناشر هو د. دانييل برودي، الرئيس السابق لــ"ريين فيرلاغ" (زيوريخ)، الذي نشر ترجمة ألمانية لأوليسيس في عام 1927 (الطبعتان الثانية والثالثة في عام 1930). وقد تذكّر د. برودي أنّه حضر في عام 1930 محاضرةً ليونغ في ميونيخ حول "علم نفس المؤلِّف". (ربما كانت هذه نسخة أولى من البحث السابق،"علم النفس والأدب"). وبعد أن تحدّث مع يونغ لاحقاً، قال د. برودي أنّه شعر بأن يونغ كان

يشير إلى جويس بدون تسميته بالاسم. أنكر يونغ هذا، لكنه قال إنه كان حقاً مهتمّاً بجويس، وقد قرأ جزءاً من أوليسيس. أجاب د. برودي بأن ألريين فيرلاغ كانت تستعد لنشر مراجعة أدبية، وأنه كان مرحباً بفكرة مقالة عن جويس يكتبها يونغ في العدد الأول. وافق يونغ، وسلّم بعد حوالي الشهر المقالة للدكتور برودي، الذي اكتشف أن يونغ كان قد تعامل مع جويس و أوليسيس من منظور سريري وصارم أساساً. فأرسل المقالة إلى جويس الذي أبرق إليه حالاً "نيدريغيراهنغن" أي "علّقها للأسفل"، أو "قم

بإيصالها عبر طباعتها ".(وكان جويس يقتبس قول فريدريك الأكبر، الذي هاجم إعلاناً رآه بأمره تعليقه للأسفل ليراه الجميع). قام أصدقاء جويس بمن فيهم ستوارت جيلبرت بنصحه بعدم نشر المقال، على الرغم من إصرار يونغ في البداية على نشره. أثناء ذلك، تصاعد التوتر السياسي في ألمانيا، فقررت ألرين فيرلاغ تجنب نشر المراجعات الأدبية، وأعاد د. برودي المقالة إلى يونغ. لاحقاً، نقّح يونغ المقالة، (معدّلاً من شدّتها)، ونشرها في عام 1932 في Europaische revue. لم تر النسخة الأصلية أبداً النور أبداً.

لقد ارتكزت الخلاصة السابقة جزئياً على محتويات رسالة من الأستاذ ريتشارد إيلمان. قال الأستاذ إيلمان إنّه سيتناول الموضوع في طبعة جديدة من السيرة التي سيكتبها عن جويس.

2 ــ في أول طبعة من كتابه "جيمس جويس" (1959، ص641)، كتب إيلمان أنّ برودي طلب من يونغ كتابة مقدمة للطبعة الثالثة (في أواخر 1930) من الترجمة الألمانية لأوليسيس. وقد اقتبست باتريسيا هوتشينس في "عالم جيمس جويس" (1957، ص182) عن يونغ ما يلي: "طلب مني في الثلاثينات كتابة مقدمة للطبعة الألمانية من أوليسيس، لكنها لم تنل النجاح المتوقع حينها. ثم نشرتها في أحد كتبي. لم يكن الأدب هو محط اهتمامي، بل المهنية... كان الكتاب وثيقة قيّمة جداً من أي منظور نراه..".

3 ــ في رسالة إلى هاري تشو ويفر، في 27 أيلول 1930، من باريس كتب جويس: "كتبت ألرين فيرلاغ إلى يونغ من أجل مقدمة للطبعة الألمانية لكتاب جيلبرت. وأجاب بهجوم طويل عدائي.. الأمر الذي أثار استياءهم جدّاً، لكنني طلبت منهم مع ذلك نشره.."، (الرسائل، طبعة جيلبرت،

ص294). نشرت ألرين فيرلاغ طبعةً ألمانية من مقالة جويس: "أوليسيس: دراسة"، في عام 1932. وذكر جيلبرت في رسالة إلى المحررين: "أخشى أن ذكرياتي عن مقالة يونغ "أوليسيس" مبهمة جداً، ولكن.. أنا متأكد تقريباً من أنه قد تم الطلب من يونغ كتابة مقالة إلى Rastel، وليس من أجل أية طبعة ألمانية لأوليسيس". لاحقاً علّق الأستاذ إيلمان في رسالة: "أعتقد أنه في مرحلة ما من المفاوضات مع يونغ قد ظهر احتمال استخدام المقالة كمقدمة لكتاب جيلبرت، سواء من اقتراح برودي أم اقتراح جويس".

* * *

أرسل يونغ إلى جويس نسخةً من النسخة المنقحة من مقالته، مع الرسالة التالية (قارن مع إيلمان، جيمس جويس،ص642):

سيدي العزيز:

لقد قدمت روايتك أوليسيس للعالم مشكلة نفسية مزعجة جداً، إلى حدّ الطلب مني مراراً تقديم رأيي كمرجعية في المسائل العلمنفسية.

لقد ثبت أن أوليسيس صعبة جداً، وقد أجبرت عقلي، ليس على بذل جهد غير عادي وحسب، بل وعلى القيام أيضاً برحلة مضنية (من منظوري كعالم). لم يمنحني كتابك ككل حلاً للمشكلة مع أنني أطلت فيه التفكير لثلاثة أعوام تقريباً، حتى نجحت أخيراً في النفاذ إليه. ولكن يجب أن أبلغك عميق امتناني لك ولعملك الهائل هذا، لأنني تعلمت الكثير منه. لربما لن أتأكد أبداً في يوم ما من استمتاعي به، لأنّه تطلب مني جهداً عقلياً وعصبياً شاقّاً. كما أنني لا أدري ما إذا كنت ستستمتع بما كتبته عن أوليسيس، لأنني لم أستطع منع نفسي عن إخبار العالم مدى ضجري وتذمري منه ولعني له وإعجابي به في ذات الوقت. إن آخر أربعين صفحة

من نهايته هي عنقود خوخ علمنفسي حقيقي. وأنا أعتقد بأن جدّة الشيطان تعرف عن علم النفس الحقيقي للمرأة أكثر مما أعرف أنا.

حسناً، أنا أحاول فقط إيصال مقالتي الصغيرة إليك، كمحاولة مسلية لغريب مضى ضالاً في متاهة أوليسيسك، وحدث أن خرج منها مجدداً بمحض حظ وصدفة. ومن كل ما حدث، قد تفهم من مقالتي ما فعله أوليسيس بعالم نفس متوازن كما يفترض.

مع كامل امتناني العميق، سيدي العزيز.

المخلص

كارل يونغ

تحتوي نسخة يونغ من أوليسيس (راجع المقطع 109) في الصفحة البيضاء في نهايتها الكلمات التالية بخط جويس: "إلى د. كارل يونغ، مع كامل تقديري وامتناني لمساعدته ومشورته. جيمس جويس. إكسماس، 1934، زيوريخ". ومن الواضح أن هذه النسخة هي التي اقتناها يونغ عندما كتب المقالة، حيث تم تعليم بعض المقاطع التي اقتبس منها بقلم رصاص.

المحررون

بيكاسو[1]

204. أحسّ ـ كطبيب نفسي ـ بضرورة الاعتذار تقريباً من القارئ بسبب فرط إعجابي ببيكاسو. ولو لم تقترح علي مجلّة مرجعية كتابة مقالة عنه، لربّما لم أكن لأسمح لقلمي بتناول الموضوع. ولا علاقة للأمر بعدم قدرة هذا الفنان وفنه الغريب على تشكيل موضوع رئيسي، فقد سبق وشغلت نفسي بكل جدية بأخيه الأدبي: جيمس جويس.[2] على العكس، لقد حظيت هذه المسألة بانتباهي الكامل، لكنّ المشكلة تكمن في كونها تبدو واسعة جدّاً

---

[1]. نشرت لأول مرّة في 2: Neue Zurcher Zeitung,CLIII (13، تشرين الثاني، 1932)، وأعيدت طباعتها في Wirklichkeit der Seele (زيوريخ، 1934). سبق وترجمتها ألدا أورتلي لصالح "دراسات نادي علم النفس التحليلي في نيويورك" (1940)، وصدرت ترجمة أخرى لها من قبل إيفو جاروسي في "نيمبوس" (لندن، خريف 1953). لقد قمنا باستشارة كلتا النسختين في الترجمة الحالية.

أقام كانثاوس في زيوريخ معرضاً ضمّ 460 عملاً لبيكاسو، في الفترة الممتدة بين 11 أيلول إلى 30 تشرين الأول عام 1932. المحررون.

[2]. "أوليسيس: مونولوغ".

وصعبة جدّاً وثقيلة جداً مقارنة بأملي بقدرتي على تغطية وافية لها في مقالة قصيرة. فإذا تجرأت على طرح رأيٍ في هذا الموضوع فسيكون مع تحفظي على قول أي شيء بخصوص التساؤل حول "فن" بيكاسو، وكل ما سأقوله متعلق بعلم نفسه. وبالتالي يجب علي ترك المسألة الجمالية لنقاد الفن، واقتصاري على علم النفس الكامن خلف هذا النوع من الإبداع الفني.

205. فعلى امتداد عشر سنوات، شغلت نفسي بعلم نفس التمثيل التصويري للعمليات النفسية، وبالتالي أنا معارض للنظر إلى لوحات بيكاسو من منظور مهني. فعلى أساس تجربتي يمكنني التأكيد للقارئ بأن مشكلات بيكاسو النفسية ـ بقدر ما تجد تعبيراً عنا في أعماله ـ مماثلة تماماً لتلك التي يواجهها مرضاي. لا يمكنني لسوء الحظ تقديم أي دليل على هذه المسألة، باعتبار أن المادة المقارنة معروفة لقلة من الاختصاصيين فقط. ومن ثم ستبدو ملاحظاتي الأعمق بلا أساس، وتتطلب من القارئ نية ومخيلة طيبة.

206. يستقي الفن غير الموضوعي محتوياته من "الداخل". ولا يمكن لهذا "الداخل" أن يتوافق مع الوعي، باعتبار أن الوعي يحتوي صوراً للمواضيع كما ترى عادة، وأن مظهرها يجب بالتالي بالضرورة أن يتوافق مع توقعات معينة. إلا أن موضوع بيكاسو يبدو مختلفاً عن المتوقَّع عادة، مختلفاً إلى حدّ لا يبدو معه كأنه يشير إلى أي موضوع من مواضيع خبرتنا الخارجية إطلاقاً. ومن ثم نلاحظ ـ كتأريخ زمني ـ ميلاً متصاعداً لأعماله للانسحاب من المواضيع التجريبية، وزيادةً في تلك العناصر التي لا تتوافق مع أية خبرة خارجية، بل تأتي من "الداخل" الذي يقع خلف الوعي، أو على الأقل خلف ذاك الوعي المتوجّه ـ مثل عضو الإدراك

الكوني الضابط للحواس الخمس ــ نحو العالم الخارجي. وخلف الوعي ليس هناك من فراغ مطلق بل نفساً غير واعية، تؤثّر على الوعي من الخلف والداخل، تماماً كما يؤثّر العالم الخارجي عليها من الأمام والخارج. لذلك يجب أن تنشأ تلك العناصر التصويرية التي لا تتوافق مع أي "خارج"، من الداخل.

207. وباعتبار أن هذا "الداخل" غير مرئي ولا يمكن تصوّره، وإن كان قادراً على التأثير على الوعي بأشدّ الأساليب عمقاً، فإنني أحثّ مرضاي الذين يعانون بشكل رئيسي من آثار هذا "الداخل" على تسجيله بشكلٍ تصوّري بأفضل ما يستطيعون. ويتمثل هدف طريقة التعبير هذه بجعل المحتويات اللاواعية قابلة للتناول، وبالتالي تقريبها من فهم المريض. والفائدة العلاجية لذلك هي منع حدوث انشطار خطير في العمليات اللاواعية من الوعي. وفي مقابل التمثيلات الموضوعية أو "الواعية"، نلاحظ أنّ كل التمثيلات الصورية للعمليات وتأثيراتها في الخلفية النفسية، هي رمزية. فهي تشير بشكلٍ ما إلى معنىً مجهول تماماً. وبالتالي من المستحيل معرفة أي شيء بدرجة من الدقة في جملة واحدة معزولة. ولن يشعر إلا بالغرابة والتشوش وحيرة غير مفهومة. ولا يعرف المرء ما المقصود حقّاً أو ماذا يمثّل. واحتمال الفهم لا يأتي من مجرّد الدراسة المقارنة للعديد من هذه الصور. وبسبب نقص مخيّلتهم الفنية غالباً ما تكون صور المرضى أوضح وأبسط عموماً، وبالتالي الأسهل للفهم من تلك التي لفنانين حديثين.

208. يمكن تمييز مجموعتين من المرضى: العصابيين والفصاميين. تنتج المجموعة الأولى لوحات ذات طبيعة مركّبة، ذات مزاج موحّد

ومنتشر. عندما يكونون مجرّدين تماماً ــ وبالتالي يفتقروا لعنصر الإحساس ــ يصبحون متماثلين تماماً أو ينقلون المعنى بلا أي خطأ. أما المجموعة الثانية، فتنتج لوحات تكشف فوراً عن اغترابهم عن أحاسيسهم. وفي أي وقت من تواصلهم، لا نجد أي مزاج ــ إحساس مناغم موحّد، بل أحاسيس متناقضة، أو حتّى افتقار تام للإحساس. من وجهة نظر رسمية بحتة، السمة الرئيسية هي التشظّي وتعبر عن نفسها في ما يدعى بـ" خطوط الكسر"، أي سلسلة من "الصدوع" النفسية (بالمعنى الجويولوجي) التي تظهر بوضوح على امتداد اللوحة. تترك اللوحة المرء بارداً، أو تشوّشه عبر لا مبالاتها المتناقضة المغتربة الغريبة بالمشاهد. وهذه هي المجموعة التي ينتمي إليها بيكاسو[1].

209. على الرغم من الفرق الواضح بين المجموعتين السابقتين، فإنهما تشتركان بنقطة واحدة تجمعهما: *المحتوى الرمزي*. ففي كلتا الحالتين المعنى هو معنىً ضمني، لكن العصابي يبحث عن المعنى والإحساس المتوافق معه، ويتحمّل كل المشقات لكي يوصله إلى المشاهد. نادراً ما

---

[1]. لا أعني بهذا أنّ أي شخص ينتمي إلى إحدى هاتين المجموعتين يعاني إمّا من العصاب أو الفصام. إن هذا التصنيف لا يعني أكثر من أنه في إحدى الحالتين سيؤدي الاضطراب النفسي ربّما إلى أعراض عصابية عادية، بينما ستؤدي في الأخرى إلى أعراض فصامية. وفي حالتنا الأخيرة، لا يشير تعبير "فصامي" إلى تشخيص المرض العقلي الذي يدعى "انفصام الشخصية"، بل إلى مزاج أو عادة يمكن، استناداً إليها، لاضطراب نفسي خطير أن ينتج الفصام. وبالتالي أنا لا أعتبر بيكاسو ولا جويس ذهانيين، بل أعتبرهما جزءاً من مجموعة كبيرة من الناس المعتادين على التفاعل مع أي اضطراب نفسي عميق بأعراض فصامية بدلاً من العصاب النفسي العادي. وحيث أنّ العبارات السابقة أثارت شيئاً من سوء الفهم، فقد ارتأيت ضرورة إضافة هذا التوضيح الطبي النفسي. (تبعت مقالة يونغ في جريدة زايتونغ مجموعة من الردود في الصحافة، أثارتها بشكل خاص ملاحظته حول الفصام في المقطع 208، لذلك قام يونغ بإضافة هذه الملاحظة في نسخة 1934. المحررون.) .

يبدي الفصامي أي ميل، بل يبدو وكأنّه ضحية لمعناه. والأمر كما لو كان قد خُطف وابتُلع من قبله، وانحلّ في كل تلك العناصر التي يحاول العصابي على الأقل التحكّم بها. وما قلته عن جويس يصحّ على أشكال التعبير الفصامية: لا شيء يحاول لقاء المشاهد، وكل شيء يبتعد عنه. وحتى لمسة عرضية من الجمال تبدو مثل تبرير لتأجيل لا عذر له. وما يُبحث عنه هو القبيح والمريض والغريب واللامفهوم والمبتذل، وليس بهدف التعبير عن أي شيء بل لمجرّد الحجب. حجب لا علاقة له بالإخفاء بل هو ينتشر مثل ضباب بارد على مستنقعات موحشة. والأمر كله لا معنى له، ومثل استعراض فني ليس هناك من يشاهده.

210. يمكن للمرء أن يخمّن في المجموعة الأولى ما يحاولون التعبير عنه. أمّا في الثانية فيمكنه أن يخمّن ما لا يقدرون على التعبير عنه. وفي كلتا الحالتين، المحتوى ممتلئ بمعنىً سري. وتبدأ سلسلة من اللوحات ــ مكتوبة كانت أم مرسومة ــ برمز "نيكيا"، رحلة إلى هادس[1]، نزول إلى اللاوعي، ووداع للعالم العُلوي. وما يحدث بعد ذلك ــ وإن كان التعبير عنه ما يزال وفقاً لأشكال وشخصيات العالم اليومي ــ يقدّم إشارةً إلى المعنى الخفي وهو بالتالي رمزي. وهكذا يبدأ بيكاسو بلوحات الفترة الزرقاء التي ما تزال موضوعية، زرقة الليل وضوء القمر والماء، زرقة "توت[2]" العالم السفلي المصري. هو يموت، وروحه تركب حصاناً إلى المجهول. تتعلق حياة النهار به، وتخطو امرأة مع طفل نحوه قلقة. وكما

---

[1]. هادس: العالم السفلي. مكان تحت الأرض تذهب إليه أرواح الموتى وفقاً للأساطير اليونانية. المترجم.

[2]. توت: العالم الآخر في الأسطورة المصرية. المترجم.

النهار هو امرأة بالنسبة له، كذلك هو الليل. ومن منظور علم النفس، هما الروح المنيرة والمظلمة (الأنيما). تجلس المظلمة منتظرة متوقّعةً إياه في وميض أزرق، ومثيرة توجّساً مريضاً. ومع تغير اللون ندخل العالم السفلي. لقد ضرب الموت عالم الأشياء، كما تكشف تحفة العاهرة المسلولة المصابة بالزهري بوضوح. يبدأ دافع العاهرة بالدخول إلى المجهول، حيث يصادف ــ كروح ميتة ــ عدداً من نوعه. وعندما أقول "هو"، أعني الشخصية في بيكاسو التي تعاني قدر العالم السفلي، الإنسان فيه الذي لا يتجه نحو عالم النهار، بل ينجرف قدرياً نحو الظلام. والذي لا يتبع مثل الخير والجمال المقبولة، بل الانجذاب الشيطاني نحو القبح والشر. إنّ هذه القيم الإبليسية المعادية للمسيح التي تفور في الإنسان الحديث وتفرض شعوراً مهيمناً بالقيامة، هي التي تحجب عالم النهار المنير بضباب هادس، معدية إياه بانحلال مميت، لتنحل أخيراً ــ مثل زلزال ــ إلى شظايا وكسور وبقايا متناثرة، حطام وفتات ووحدات غير منتظمة. إن بيكاسو ومعارضه هما علامة لعصره، تماماً كما هم الثمانية وعشرون ألفاً من الناس الذين قدموا ليحضروا معارضه.

211. عندما يصيب قدر كهذا الإنسان الذي ينتمي إلى المجموعة العصابية، يصادف عادةً اللاوعي في شكل "المظلم"، "كندري" الغريب الرهيب، القبح البدائي الأصلي، أو الجمال الشيطاني. وفي تحول فاوست، تتوافق غريتشن أو ماري أو هيلين و"الأنوثة الأبدية" المجرّدة مع الشخصيات الأنثوية الأربع في العالم السفلي العرفاني: حواء وهيلين وماري وصوفيا. وتماماً كما تورط فاوست في الحوادث الإجرامية وظهر مجدداً في شكل مختلف،كذلك يغير بيكاسو الشكل ويظهر مجدداً في العالم

السفلي في شكل هارلكوين المهرج المأساوي، وهي فكرة تظهر في عدد هائل من اللوحات. وقد يكون من الجيد الإشارة إلى أنّ هارلكوين المهرج هو إله قديم للعالم السفلي.

212. لطالما ترافقت العودة إلى الأزمنة القديمة منذ أيام هوميروس مع "نيكيا". وفاوست يعود إلى عالم سبت السحرة ورؤى الأزمنة القديمة التقليدية. يستعيد بيكاسو الأشكال الأرضية الخام، والغريب البدائي، ويحيي انعدام روح بومباي القديمة في ضوء متلألئ بارد، وهو ما لم يكن حتى لغيوليو رومانو[1] فعل ما هو أسوأ! نادراً ما كان لدي مريض لم يعد إلى أشكال فن العصر الحجري الحديث أو يعربد في لهو ديونيسي. يتجول هارلكوين مثل فاوست عبر كل هذه الأشكال، وإن كان أحياناً ليس هناك من أي شيء يشي بحضوره سوى نبيذه أو نايه أو المعين البراق في رداء المهرج. و ما الذي تعلمه في رحلته الصاخبة عبر تاريخ الإنسان المديد؟ ما الجوهر الذي استخلصه من هذا التكديس للهراء والانحلال، من هذه الاحتمالات المجهَضة للشكل واللون؟ وما الرمز الذي سيظهر كسبب ومعنىً أخير لكل هذا التفكك والانحلال؟

213. لدى رؤية كل هذا التنوع المتعب لدى بيكاسو، لا يكاد المرء أن يتجرأ على التخمين، وبالتالي لن أفعل الآن سوى التحدث عمّا اكتشفته أنا في مادّة مرضاي. إن النيكيا ليس تدميرياً بحتاً عديم الجدوى يسقط في الهاوية، بل تراجعاً للمرض، ونزولاً إلى كهف التلقين والمعرفة السرية. إن موضوع الرحلة عبر التاريخ النفسي للنوع البشري هو استعادة الإنسان

---

[1]. غيوليو رومانو: تلميذ للفنان المبدع رافائيل. عاش بين عامي 1492-1546، وغدا بعد موت معلمه ورثيه المطلق الوحيد. المترجم.

الكامل، عبر إيقاظ الذكريات في دمه. إن الانتساب إلى الأمهات مكّن فاوست من النهوض بالكائن البشري الكامل بكل خطيئته ــ باريس متوحّداً مع هيلين ــ الإنسان التام الذي كان قد نُسي عندما أضاع الإنسان المعاصر نفسه في أحادية الجانب. وهو من تسبب في كل أزمنة الثورة بارتعاش العالم العلوي، وسيبقى دوماً كذلك. هو إنسان نقيض للإنسان الحالي، لأنه هو الشخص الذي هو الآن من كانه دوماً، بينما الآخر هو من هو في الآن فقط. يُتبع التراجع والتحلل بإدراك ثنائية الطبيعة البشرية وضرورة صراع الأضداد. وبعد اختبار رموز الجنون أثناء فترة الانحلال تظهر صور تمثل مجيء الأضداد سويّةً: النور والظلمة، الأعلى والأسفل، الأبيض والأسود، الذكر والأنثى، إلخ. وفي لوحات بيكاسو الأخيرة، نرى فكرة وحدة المتناقضات بوضوح تام في تجاورها المباشر. بل وتحتوي إحدى اللوحات (على الرغم من وجود العديد من خطوط الكسر عبرها) حتى على اقتران الروح المنيرة والمظلمة. وتعكس الألوان الحادة غير المساومة بل والوحشية حتى في الفترة الأخيرة ميلاً لهيمنة اللاوعي على الصراع بالعنف (اللون = الإحساس).

214. إن هذه الحالة من التطور النفسي لمريض ما ليست بالنهاية ولا الهدف. بل هي تمثل مجرد توسيع لمنظوره، الذي يتضمن الآن طبيعة الإنسان الروحية والأخلاقية والوحشية بدون تشكيلها في وحدة حية بعد. لقد تطورت لوحة بيكاسو "دراما داخلية" إلى هذه النقطة الأخيرة قبل أن تجد حلها. أما فيما يتعلق بمستقبل بيكاسو، فلن أحاول التنبؤ، لأن هذه المغامرة الداخلية هي علاقة محفوفة بالمخاطر، ويمكن أن تؤدي في أية لحظة إلى توقف أو إلى انفجار كارثي للأضداد. إن هارلكوين شخصية مبهمة إلى حد

مأساوي، وإن كان يحمل في ردائه رموز الرحلة التالية من التطور. وهو حقاً البطل الذي يجب أن يجتاز أخطار العالم السفلي، ولكن: هل سينجح في ذلك؟ ذاك سؤال لا أستطيع الإجابة عليه. يمنحني هارلكوين الخدر، وهو يذكّر بذاك "الصديق الملوّن، مثل البهلوان" في "زرادشت" (بهلوان آخر) وبالتالي سيحكم على نفسه بالموت. ثم نطق زرادشت الكلمات التي ثبتت صحتها المخيفة على نيتشه نفسه: "ستموت روحك قبل جسدك: فلا تخش شيئاً أكثر من ذلك!". من هو البهلوان؟ هذا ما يتضح عندما يهتف إلى راقص الحبل بنفسه الثانية الأضعف: "على أحد أفضل منك أنت نفسك، أنت تسد الطريق!". وهو الشخصية الأعظم التي تكسر القوقعة ـ وهذه القوقعة هي أحياناً: الدماغ.



لقد كان انتباه يونغ واهتمامه مركوزين في الحركات الثقافية العظمى ـ وخصوصاً: الخيمياء، التي شكلت مكافئاً لروح العصر، أو نشأت منها ـ وكذلك في الروح المبدعة الخلاقة التي قدمت تأويلات رائدة في عوالم مختلفة عديدة، مثل الطب والتحليل النفسي والدراسات الشرقية والفنون البصرية والأدب. وقد كان كل ذلك هو الأساس الذي نهضت عليه دراسات يونغ للإنجازات الكبرى لبيكاسو وفرويد وريتشارد ويلهلم وجيمس جويس، والطبيب الاستثنائي باراسيولوس. وكذلك هي دراسة يونغ للنتاج الأدبي استناداً إلى البنية الشخصية وعلم النفس الفردي، وذلك فيما كتب عن علاقة علم النفس التحليلي بالشعر، وعن علاقة علم النفس بعامة بالأدب بعامة.

* * *

من مؤلفات يونغ أيضاً في إصدارات دارالحوار:

* الكتاب الأحمر.
* النماذج البدئية واللاوعي الجمعي.
* الإنسان الحديث في البحث عن الروح.
* سر الزهرة الذهبية.
* الأحلام.
* بين أيوب ويهوه.
* مقدمة إلى علم النفس التحليلي.
* تطور الشخصية: علم نفس الطفل.

تصميم الغلاف: بيتري ايبو



